

ISSN 0208—2551

8'2001

МАСТАЦТВА



Саліст Нацыянальнага акадэмічнага тэатра балета Беларусі заслужаны артыст рэспублікі Руслан Мінін у партыі Уладзіміра ў балеце «Страсці». Ганна — Святлана Гарбунова.

Фота Васіля Майсяёнка.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 8 (224) жнівень 2001

Галоўны рэдактар Аляксей ДУДАРАЎ.

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства «Дом прэсы» № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс «Мастацтва»).

Дзяржаўнае прадпрыемства «Дом прэсы» Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі

На першай старонцы вокладкі: Мікола Селяшчук. Цішыня. Алей, 1995. 24х19.

Асаблівасці нацыянальнай рыбалкі з тэлевяшчальнай сеткай

Ніна ФРАЛЬЦОВА

Прафесійная лексіка, як правіла, не трывае шматсэнсоўнасці. Гэта датычыцца і пэўных слоў, якія ўжываюцца сёння на тэлебачанні. У тым ліку і такой дэфініцыі, як «вяшчальная сетка». Звычайны глядач знаёміцца з друкаванай праграмай тэлеканалаў на старонках перыядычных выданняў. Для яго гэта проста расклад перадач, накшталт раскладу руху прыгарадных аўтобусаў або цягнікоў. Зусім інакш чытаюць тэлепраграму людзі дасведчаныя. Для іх вяшчальная сетка выглядае як звесткі са стратэгічных штабоў удзельнікаў аудыёвізуальнага рынку. Паводле сеткі можна беспамылкова вызначыць фінансавую магутнасць канкурэнта, узровень яго забяспечанасці творчымі і тэхнічнымі рэсурсамі. Нарэшце вяшчальная сетка дазваляе зразумець, наколькі адэкватная рэальнай тая карціна свету, якая карыстаецца попытам у грамадства ў бягучы момант.

Адным з найбольш эфектыўных інструментаў фарміравання вяшчальнай сеткі з'яўляецца рэйтынг, ці, кажучы прасцей, папулярнасць перадачаў у аўдыторыі. У заходнім постындустрыяльным грамадстве менавіта рэйтынг карэктуе працу тэлевізійнага канвеера. Пра яго безупынна клапоцяцца лепшыя галовы на студыях, якія дакапаліся ўжо да глыбінь нейра-лінгвістычнага праграмавання гледачоў. Гэта сёння самая каштоўная тэхналогія сярод тэлевізійных ноў-хаў: дзякуючы ёй адны каналы пастаянна набываюць сабе ўсё новых і новых прыхільнікаў, а іншыя, адпаведна, страчваюць іх.

Мэтаю гэтага кароткага ўступу было праліць крыху святла на перамены, якія адбыліся на Беларускім тэлебачанні на працягу апошняга вяшчальнага сезона. Бо якія б нават самыя сціплыя рэфарматарскія ідэі ні хвалявалі кіраўнічыя «вярхі», ажыццяўленне гэтых ідэй ва ўмовах даволі складанай сістэмы шматпрофільнага — агульнаграмадскага, масавага — тэлебачання патрабуе не столькі энтузіязму, колькі рацыянальнага разліку і дакладнага ведання функцыянальных прынцыпаў аўдыёвізуальнай камунікацыі. Супраць гэтых прынцыпаў, на якіх трымаецца не толькі канкурэнтаздольнасць, але і добрае імя тэлеканала (а апошняе мае ледзь не вызначальную вагу ў эпоху спадарожнікавых антэн і мультымедыйных мадэмаў), можна пайсці або з адчаю, або з прычыны элементарнага аматарства.

Прыкладна год таму ў падобнай безальтэрнатыўнай сітуацыі апынулася новае кіраўніцтва Нацыянальнай дзяржаўнай тэлерадыёкампаніі. Не варта ўдавацца ў тонкія прычыны поўнай змены каравула, канстатуем, што на плечы новага дэсанта тэлевізійных менеджэраў лягла задача, якую не здолелі вырашыць іх папярэднікі. У самых агульных рысах яе можна падзяліць на дзве часткі. Па-першае, чакалася, што ў рэшце рэшт будзе выпрацавана канцэпцыя галоўнага дзяржаўнага тэлеканала краіны. Пра гэтую няўлоўную «канцэпцыю» шырокаму колу зацікаўленых асобаў вядома тое, што яна на працягу ўсіх 90-ых гадоў нагадвала сабой нешта накшталт аграмадных планаў колішняга герантакратычнага ЦК КПСС, якія, як правіла, заканчваліся вынасам чарговага цела да крамлёўскай сцяны. Па-другое, калі б усё ж такі пашанцавала і такая «канцэпцыя» нейкім цудам з'явілася б на свет, тады можна было б падступіцца да арганізацыі яшчэ аднога дзяржаўнага тэлеканала. Пра тое, што такая патрэба наспела, падаткаплацельшчыкі краіны даведаліся таксама напрыканцы мінулага стагоддзя. Яно і сапраўды: што ж гэта за сучасная дзяржава, у якой толькі адзін тэлеканал ахоплівае сталічным сігналам увесь, з дазволу мовіць, электарат?

Характэрна, што новы склад тэлевізійнага менеджмента пачаў рэформы са змены экраннай сімволікі. Ранейшае проста Беларускае тэлебачанне набыло, не міргнуўшы вокам, назву з арыфметычным адценнем: «Першы нацыянальны» (маецца на увазе канал). Нельга сказаць, каб падаткаплацельшчыкі, прывучаныя за апошнія гады не верыць нікому, моцна здзівіліся, што побач з «першым» не з'явілася нічога такога, што можна было б лічыць «другім» або «трэцім нацыянальным». Затое сярод супрацоўнікаў Беларускага тэлебачання і па сённяшні час няма недахопу на самыя змрочныя прагнозы. І ёсць на тое прычыны.

Ператварэнне «проста Беларускага ТБ» у «першы нацыянальны» адбылося нібы паводле сюжэта знакамітага амерыканскага фільма «Чужы» аскараносца Р.Скота. Калі памятаеце, там шляхам вокамгненных родаў у зямлянаў, незалежна ад полу, на касмічным караблі расплоджваецца агрэсіўнае племя іншапланецянаў. Яны захопліваюць усю жыццёвую прастору, не пакідаючы людзям ніякай надзеі на выратаванне. У руках мясцовых тэлерэфарматараў таксама апынуўся яшчэ жывы, хоць і моцна патурбаваны хваламі постперабудовачнага эфіру арганізм «проста БТ». Калі і бачныя былі прыкметы крызісу, дык толькі ў той ступені, у якой іх метафарычна акрэсліў адзін з нямногіх ветэранаў сярод цяперашніх кіраўнікоў БТ: «Адны вынаходзяць скрыпку, — сказаў ён на сустрэчы калектыву з прадстаўнікамі вышэйшай улады, — а іншыя вынаходзяць свісток». І тыя і другія патрабуюцца, калі тэрмінова трэба штосьці мяняць.

Па чутках, менавіта гэтая фраза дапамагла самому «вынаходніку свістка» захаваць пасаду. Камусьці пашанцавала менш, а астатнія наогул выпалі з новай вяшчальнай сеткі. Сетка — гэта на тэлебачанні такая самая жыццёвая тэрыторыя, якой былі палубы касмічнага карабля Р.Скота: трапіла рубрыка, цыкл перадачаў у сетку — у творчай групы, рэдакцыі, аб'яднання ёсць будучыня. У лістападзе мінулага года высветлілася, што будучыня свеціць далёка не ўсім. Новую сетку спланавалі так, што яна стала падобнай на пастку для легкаверных. Дарэмна яны марнавалі творчую энергію на распрацоўку новых праектаў, якія павінны былі разглядацца мастацкім саветам.

Можна меркаваць, што сярод прэтэндэнтаў на ўдзел у абвешчаным конкурсе сустракаліся і тыя, хто спрабаваў вынайсці не толькі «свісток». Ва ўсялякім выпадку, аўтары такіх ранейшых тэлепраграмаў, як дзіцячая «Гэта — XXI», сацыяльна-эканамічныя «Зроблена ў Беларусі», «Спажывецкі кошык» і «Вяскоўцы», забаўляльна-асветніцкая «Музычны салон», сацыяльна-гуманітарная «Лёс чалавека» — спіс можна доўжыць, — за гады творчай працы на тэлебачанні і ўдзелу ў куды больш прэстыжных фестывальных праглядах, чым у кабінеце новага старшыні, навучыліся адрозніваць прафесійны стыль ад крытэрыяў, якімі карыстаюцца ўчарашнія гледачы, а сёння — ужо тэлевізійныя начальнікі. Праўда, і тых, і другіх аб'ядноўвае гарачая любоў да шматколернага тэлевізійнага відовішча. Аднак, пагадзіцеся, любіць і быць любімым — зусім не адно і тое ж.



Такім чынам, конкурс толькі пацвердзіў тое, чаму не хацелі даваць веры самыя ўпартыя: наступны сезон у новым тысячагоддзі на «першым нацыянальным» — гэта сезон не іх гульні. У вялікае тэлебачанне сёння гуляюць персоны, якія адразу падзялілі «жыццёвую тэрыторыю» эфірнага часу на дырэктараты. Самае галоўнае: у новай вяшчальнай сетцы кожны дырэктар мае сваю дырэкторыю. І яны не перакрыжоўваюцца! Ні ў плане тэматыкі (не шукайце цяпер асобных перадачаў пра эканамічны стан краіны: пра гэта вам паведамяць ньюсмейкеры з АТН), ні ў плане здаровага сэнсу (пра настрой грамадства ўсё растлумачаць у «Рэзанансе»). Ні ў плане маладзёжнай палітыкі: пра яе ў лірычных інтанацыях прабуркочуць у «Буднях». І пад гэтай жа рубрыкай яшчэ і будуць пераконваць вас, што «усё, маўляў, мама (інакш кажучы, былое «проста БТ»), нармальна» — і з густамі, як у «Вялікім сняданку», і з партызанскімі подзвігамі, як у «Таемных спружынах палітыкі», якія сваёй наіўнаю кампіляцыяй усялякіх кінатэкстаў замянілі ўсю культурна-літаратурную праблематыку. На «першым нацыянальным», як гэта ні дзіўна, нацыянальная мова знайшла сабе невялічкі прытулак у кароткіх інфармацыйных рэпартажах пра навіны, як кажа адзін з рэфарматараў, «культурного наследия». Парад аматараў тэлебачання, якія з дзяцінства самаідэнтыфікавалі сябе з яскравымі экраннымі зоркамі «залатога» для тэлебачання XX стагоддзя, — вось што зрабілі з пакуль адзінага ў краіне масавага тэлеканала!

Стварэнне так званага рэйтынгавага тэлебачання, прынцып якога паклалі ў аснову эфірнай сеткі, не магло не прывесці да яшчэ аднаго парадокса. Пры значным павелічэнні колькаснага аб'ёму сутачнага вяшчання не адбылося прапарцыянальнага пашырэння вытворчасці арыгінальных перадачаў.

«Першы нацыянальны» фармальна працуе па буднях у сярэднім 17 з паловай гадзінаў. На тры з чымсьці гадзіны больш, чым адзін з аўдыёвізуальных гігантаў — ОРТ. (Даведка: РТР вяшчае 13 з паловай, НТВ — 19 гадзінаў). Але ж паводле семантычнай напоўненасці праграмы параўнальныя лічбы выклікаюць, мякка кажучы, пытанні. Так, дэманстрацыя фільмаў на «першым» займае амаль 10 з паловаю гадзінаў, паводле ўдзельнай вагі — каля 58 %. На ОРТ — прыкладна 46 %, на РТР — каля 48%. Калі да гэтага дадаць моднае ў апошнія месяцы пераключэнне расійскіх каналаў (і не толькі ў рэкламныя блакітныя паўзы), пераважальнае выкарыстанне праграмных прадуктаў маскоўскага *Ren-TV* на мінскім СТВ, якое вяшчае на частаце былога «8 канала», дык можна смела казаць пра «экспансію» айчыннага тэлебачання.

Але ж «экспансія» гэтая саматужная. Самастойнага ці, як кажуць яшчэ адным прафесійным тэлевізійным словам, *арыгінальнага*, вяшчання робіцца толькі сціплых 3 з лішкам працэнты. Беларускі падаткаплацельшчык аплачвае са свайё кішэні не толькі калькі з ліцэнзаваных іншымі каналамі перадачаў (праз спадарожнікавыя антэны эфірныя крадзяжы на БТ — амаль норма). Ён фактычна плаціць за работу звычайнага рэтрансляцыйнага цэнтра, але цэнтра, які мае каманду высокааплатных кіраўнікоў, а таксама «творцаў», моцы якіх, як і пры ранейшай 8-гадзіннай вяшчальнай сетцы, хапае на чатыры новыя перадачы штодня, а ёсць яшчэ атрад «працоўных рэзерваў», у якім гібеюць на мінімальнай заработнай плаце згодна дзеючым тарыфам не звольненыя і нічым не занятыя супрацоўнікі. Дарэчы, трэба яшчэ ўзяць у разлік кошт утрымання тэхнічна-абслугоўваючага комплексу, плату за энергію, камунальныя паслугі і г. д.

Карацей, вельмі дарагой атрымліваецца для нашай небагатай краіны гэты з прэтэнзіяй на гігантаманію «першы нацыянальны». Некаторыя ў парламенце і ўрадзе, кажуць, ужо баяцца, што падобнага «другога нацыянальнага» дзяржаўны бюджэт не вытрывае. Калі б гэтае «немаўля» з надта вялікім апетытам трапіла ў прыватныя рукі, дык гаспадар набыў бы на год наперад тэлесерыялаў катэгорыі *C* (самай таннай, прызначанай для краін так званага трэцяга свету), пакінуў бы брыгаду тэхнічнага абслугоўвання з дзесяці чалавек і такім «рэйтынгам» задаволіў бы працейшыя запатрабаванні насельніцтва. А дзяржава — яна, родная, будзе клапаціцца пра кар'еру лепшых тэлеаматараў. Яна будзе спадзявацца, што калі людзі вымаўляюць такія не бытавыя словы, як «вяшчальная сетка», «рэйтынг» ці «піар», то і насамрэч следам за гэтымі словамі будзе рабіцца нешта карыснае для нацыі і ўлады. Дзяржава будзе цярпліва чакаць, калі з дапамогай той самай вяшчальнай сеткі гэтыя аматары тэлебачання наловяцца кайфу, а потым (што ў нас, між іншым, не навіна) пашле іх з вачэй прэч, куды-небудзь у далёкае замежжа. У цывілізаваным грамадстве жывём усё ж такі. Тут кожны аматар тэлебачання ці, напрыклад, добрай рыбалкі мае свае грамадзянскія правы.

Чаму сумуе Фігаро?

Тамара ГАРОБЧАНКА



З даўніх часоў камедыйны жанр традыцыйна лічыцца любімым у тэатральнай публікі. Добрая камедыя дае магчымасць адпачыць, пацешыцца, хоць часова забыцца пра надзённыя праблемы. Разумная камедыя не толькі весяліць і забаўляе, але і абуджае працу розуму. Адным словам, паводле вызначэння вядомага іспанскага драматурга Тырса дэ Маліна, «камедыя прыносіць асалоду павучаючы і, павучаючы, дае прыемную спажыву нашаму густу». Усё гэта непасрэдна датычыцца класічнай французскай камедыі «Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро» П.Бамаршэ, пастаўленай на сцэне Дзяржаўнага маладзёжнага тэатра рэжысёрам М.Дударавай.

З першай сцэны спектакль захапляе вытанчанай элегантнасцю з ледзь прыкметнай прыхаванай ironіяй. Белыя выгнутыя кандэлябры, светлыя пласціны-застаўкі, якія лёгка рухаюцца ў прасторы, ствараюць адпаведны святочны настрой. Мастак Д.Кустановіч абрамляе сцэну белымі фіранкамі, перахопленымі гірляндамі яркіх кветак. Пасярэдзіне гэтага лубочна-пастаральнага алькова, быццам лялькі ў музычнай шкатулцы, нерухома стаяць персанажы. Мастак па касцюмах В.Грыцаева выяўляе шмат фантазіі і густу. Блакітныя з залатым аздабленнем парадныя строі графа і графіні, колеру чайнай ружы і салатавая сукенкі Сюзанны і Марселіны, пясочны камзол Фігаро, бэзавы і аранжавы касцюмы Керубіна і Фаншэты ствараюць шыкоўную каляровую гаму, якая лашчыць вока вясёлкавымі пераліваамі пастэльных тонаў. Першыя музычныя акорды «ажыўляюць» герояў, і яны імкліва ўцягваюць гледача ў іскрамётны, дынамічны кругаварот дзеяння.

М.Дударава, якая даўно мае рэпутацыю таленавітага харэографа, упершыню выступае ў якасці рэжысёра драматычнага спектакля. Праўда, у Маладзёжным тэатры ёю пастаўлена трагедыя «Рамэо і Джульета» У.Шэкспіра, аднак вырашана яна пераважна сродкамі пластыкі і танца. Таму «Жаніцьба Фігаро» з'яўляецца, па сутнасці, яе своеасаблівым дэбютам. Рэжысура М.Дударавай уражвае адсутнасцю кідкіх вонкавых прыёмаў, тонкай вяззю дакладных матывіровак, засяроджанасцю на раскрыцці характараў персанажаў. Адчуваецца, што ўсе акцёры іграюць з творчым імпэтам, задавальненнем, што і садзейнічае стварэнню на сцэне зладжанага ансамбля. Рэжысёр упэўнена вядзе выканаўцаў за сабой, дапамагаючы выявіць новы, нечакана свежы погляд на вядомы класічны твор. Менавіта такімі, не зусім звыклымі, паўстаюць многія персанажы, і перш за ўсё героі І.Забары і І.Фільчанкова. Перад намі разгортваецца палкі паядынак паміж графам, які хоча скарыстаць «права сеньёра» і спакусіць Сюзанну, і ягоным служкам Фігаро, які самааддана абараняе гонар сваёй нявесты і будучай жонкі.

Граф Альмавіва ў выкананні І.Забары зусім не падобны на недалёкага, надзьмутага пана, накшталт таго, якім яго іграў А.Шырвіндт у Маскоўскім тэатры сатыры. У І.Забары рысы спешчанасці, фанабэрыстасці акрэслены асобнымі штрыхамі. Ах, як цырымонна, напаказ глытае граф адну за адной свежыя клубніцы! Ды гэта не галоўнае. Прыгожы, з арыстакратычнымі манерамі, ён мае дасціпны розум і моцны характар. Перамогі над жанчынамі — для яго справа будзённая і звычайная. Таму і не цікавіць больш яго графіня, што занадта хутка скарылася ягонай волі. Як сапраўдны гулец, ён адчувае азарт, калі ахвяра супраціўляецца і не адразу падаецца ягоным чарам. Якім халодным бляскам свецяцца вочы графа, калі пачынаецца паляванне за чужой нявестай! Колькі спрыту і вёрткасці выяўляе ён у небяспечнай гульні! І.Забара віртуозна вядзе ролю, раскрываючы нечаканыя глыбіні сцэнічнага характару. Такога саперніка перамагчы няпроста, і гэта нашмат ускладняе становішча Фігаро і Сюзанны, якім даводзіцца быць вельмі абачлівымі і асцярожнымі.



«Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро». Сцэна са спектакля.

А.Хрысціч (Марселіна), У.Емяльянаў (Бартала).

Фігаро І.Фільчанкова таксама мала нагадвае вясёлага жартаўніка-цырульніка з першай часткі трылогіі П.Бамаршэ. Так, ён захаваў жыццеўстойлівасць і аптымізм (нездарма ж Сюзанна кажа: «Інтрыгі і грошы — гэта твая стыхія»), і разам з тым у ім адчуваецца пэўная стомленасць ад бясконцай барацьбы за выжыванне. Здаецца, усё часцей яго непакоіць пакутлівае пытанне: чаму на мізэрныя мэты ён вымушаны траціць сваю энергію, талент, розум? Відаць, таму ў словах Фігаро — Фільчанкова выразна гучаць ноткі суму, тугі. Але ён не можа дазволіць, каб скрутны настрой авалодаў ягонай душой. Таму з падвоенай энергіяй Фігаро працягвае паядынак.

Слуга добра ведае слабасці свайго гаспадара, галоўная з якіх — раўнівасць. Памаўзлівы і разбэшчаны граф Альмавіва не вельмі схільны давяраць іншым. Гэта і скарыстоўвае Фігаро, калі закручвае інтрыгу аб уяўнай здрадзе графіні. Вось тут і адбываецца з героем І.Забары дзіўная трансфармацыя. З самаўлюбёнага, самаўпэўненага фата граф ператвараецца ў зацятага раўніўца, які па-чалавечы шчыра перажывае знявагу сваёй мужчынскай годнасці. Аднак іронія ў тым, што Фігаро — Фільчанкоў, спрытна злавіўшы ў пастку саперніка, сам таксама трапляе ў яе. Імгненна забыўшыся пра сваю клятву — загадзя даравать Сюзанне ўсе будучыя правіннасці, — ён пры малейшым падазрэнні паддаецца прыступу сляпога гневу.

Пакуль мужчыны знаходзяцца ў палоне раўнівых страсцей, жанчыны, як і належыць цудоўнай палавіне чалавецтва, занятыя каханнем. Пры гэтым градус іх пачуцця адпавядае грамадскаму статусу і сацыяльнай прыналежнасці. Графіня Разіна А.Лаухінай даўно страціла жывыя і дасціпныя рысы, што рабілі яе такой прывабнай для графа. Крыху манерная, з прыгожымі рухамі і паставамі, яна трымаецца



як і належыць даме вышэйшага свету. Графіня, вядома ж, перажывае здраду і абыякавасць мужа, аднак часам здаецца, што яна нават з нейкай асалодай упіваецца сваімі пакутамі і не без какецтва іграе ролю няшчаснай ахвяры. Сардэчная ненатоленасць і душэўная пустэча падштурхоўваюць графіню А.Лаухінай да рызыкоўнай пачуццёвай гульні з юным Керубіна, што ў спалучэнні з экзальтаванасцю гераіні абумоўлівае парадыйную камедыйнасць сцэнічнага характару.

Камерыстка графіні Сюзанна (Н.Падвіцкая) побач з гаспадыняй выглядае натуральнай, адкрытай, разумна-практычнай. Сентыментальныя ўздыхі і рафінаваныя пачуцці ёй не па ранжыру. Яна павінна пастаянна выкручвацца ад заляцанняў графа і адначасова бараніць графіню ад раўніўца-мужа. Дзяўчына ўвесь час балансуе на хісткай мяжы паміж літасцю і гневам гаспадароў, і гэта робіць яе кемлівай, смелай, вынаходлівай.

Пачуццёвы карагод уцягвае ў сваё заманлівае павуціннe і тых, хто прагне кахання, і тых, хто палахліва хаваецца ад яго. Нечакана маладой, прыгожай паўстае ў спектаклі Марселіна ў выкананні А.Хрысціч. Яе жаданне выйсці замуж за Фігаро траціць свой двухсэнсоўны падтэкст (старая дамагаецца маладога!) і набывае лагічнае апраўданне. Марселіна А.Хрысціч зусім не хціваяя інтрыганка, а звычайная жанчына, якая марыць пра каханне. Калі ж высвятляецца, што Фігаро — яе сын, Марселіна шчыра і самааддана прыходзіць яму на дапамогу. Што ж да сямейнага шчасця, дык гераіня А.Хрысціч, як і астатнія, знаходзіць яго. Справядлівасць святкуе перамогу, і Марселіну вядзе пад вянец яе колішні вераломны спакусіцель доктар Бартала (У.Емяльянаў).



І.Фільчанкоў (Фігаро).

«Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро». Сцэна са спектакля.

Гераіні А.Лаухінай, Н.Падвіцкай, А.Хрысціч жывуць каханнем, якое ў кожнай з іх мае свае адценні. У графіні — рафінаванае, пакутлівае; у Сюзанны — радаснае, прамяністае; у Марселіны — звычайнае, зямное. Актрысы вынаходліва спалучаюць сур'ёзнасць і камізм, што дадае іранічнасці ўсяму спектаклю. Камедыйную плынь падтрымліваюць і доўжаць хітраваты садоўнік Антоніо (С.Шаранговіч), двудушны, вёрткі настаўнік танцаў Базіль (С.Навіцкі), нязграбны тугадум, ласы да хабару суддзя Брыдуазон (В.Моўчан). І ўсё ж такі галоўным рухавіком камедыйнасці сцэнічнага твора з'яўляецца Керубіна ў выдатным выкананні І.Чарапко.

Невялікага росту, у акулярах, з віхрам непакорлівых валасоў, Керубіна выглядае смешным і адначасова вельмі абаяльным. Ён нагадвае непаседлівага падлетка, які знаходзіцца ў стане пастаяннай закаханасці, з-за чаго і трапляе ў самыя пікантныя сітуацыі. Аб'ектам пачуццёвага тамлення пажа можа быць хто заўгодна — і старэйшыя за яго графіня ці Сюзанна, і наіўнае, даверлівае дзяўчо Фан-



Г.Лаухіна (Яна).

шэта (Н.Дуванава). Керубіна, быццам легкакрылы Амур, запальвае ў сэрцах зменлівыя пачуцці рэўнасці і кахання. Напачатку здаецца неверагодным, каб граф Альмавіва ўспрымаў гэтае напаўдзіця, напаўмужчыну як свайго саперніка. Аднак у сцэне, калі Керубіна — І.Чарапко спявае графіні раманс, ён выяўляе такую палкасць, яго голас гучыць так спакусліва-прывабна, што робіцца зразумела — не дарма раўнуе граф.

У рэшце рэшт усё заканчваецца добра. Перакануўшыся ў адданасці жонкі і пацярпеўшы фіяска са служанкай, граф Альмавіва дае згоду на шлюб Фігаро і Сюзанны. З белых заставак у глыбіні сцэны ўтвараецца вялізны торт, упрыгожаны свечкамі і кветкамі. Пачынаецца святочны феерверк — страляюць хлапушкі, лётае па сцэне каляровы серпанцін. Аднак, нягледзячы на шчаслівы фінал, спектакль пакідае нейкае неўсвядомленае адчуванне неспакою. У памяці ўсплывае поўны горычы і сарказму маналог Фігаро — Фільчанкова, дзе ён разважае пра дзіўную прыхамаць лёсу, які прымушае простага чалавека на працягу жыцця весці цяжкую барацьбу за існаванне.

Ці змірыцца з паразай граф Альмавіва? Ці набудуць свабоду Фігаро і Сюзанна? Ці спазнае душэўны спакой графіня? Мяркуючы па тым, як інтэрпрэтуе п'есу М.Дударава, як падтэкстава тонка выяўляюць яе змест акцёры, — наўрад. Здаецца, сам час уносіць у класічную камедыю рысы актуальнасці, а яе героі, не зважаючы на парыкі і крыналіны, набліжае да нас, сённяшніх, з зыбістай няўстойлівасцю нашага ўяўлення пра будучыню.

ВЫЙСЦЕ... У ТУПІК

З першых крокаў на прафесійнай сцэне творчую адметнасць рэжысёра Віталя Катавіцкага вызначалі неардынарнасць мыслення, смелы пошук новай сцэнічнай вобразнасці. Стаўшы мастацкім кіраўніком Маладзёжнага тэатра, ён з безразважнасцю маладосці пачаў пераасэнсоўваць традыцыйныя тэатральныя формы. Прыхільнікі сцэнічнага мастацтва да гэтай пары памятаюць ягоны спектакль «Незвычайны ілюзіён Эрні» А.Эйкборна, які аднолькава зачароўваў сваёй бліскучай імправізацыйнасцю і маленькага, і дарослага гледача. «Вільгельм Тэль» Ф.Шылера з шырокім выкарыстаннем пластыкі, пантамімы таксама быў у рэчышчы пошукаў тэатральнай умоўнасці. Рэжысёра часам крытыкуюць за тое, што ён безуважна ставіцца да надзённых праблем рэчаіснасці, а ён з зайздроснай паслядоўнасцю адстойвае свае правы на ўласны погляд, на асобаснае разуменне эстэтычных і мастацкіх ідэй. Таму і шукае актуальнасць не ў сучаснай злабадзённай драматургіі, а ў класічных п'есах «Жаніцьба» М.Гогаля і «Дзядзька Ваня» А.Чэхава.

В.Катавіцкага вабіць сюррэалізм С.Далі, экзістэнцыялізм Ж.П.Сартра, і мастакоўскія прыхільнасці выдатна рэалізуюцца ў сцэнічных творах «Ягоныя сны» і «За зачыненымі дзвярыма». Апошняя пастаноўка, «Трызненне ўдваіх» Э.Іанеска, дакладна ўваходзіць у ягоную творчую праграму. Рэжысёр прапануе своеасаблівую інтэрпрэтацыю складанага твора, пры гэтым вынаходліва ўзбагачае абсурдысцкую аўтарскую сітуацыю грунтоўным акцёрскім псіхалагізмам. У гэтым няма ніякай супярэчлівасці. Нашы акцёры, у адрозненне ад акцёраў іншых краін, жывуць пераважна сэрцам, таму і надзяляюць сцэнічных персанажаў часцінкай сваёй душы. У лепшых беларускіх пастаноўках абсурдысцкага накірунку («Кароль памірае» Альтэрнатыўнага тэатра, «Крывавая Мэры» купалаўцаў, «Крэслы» коласаўцаў) яркая гратэскавая форма заўсёды адмыслова спалучалася з псіхалагічнай матывацыяй сцэнічных характараў. Гэта ж уласціва і спектаклю Маладзёжнага тэатра.



В. Молчан (Ён), Г.Лаухіна (Яна).

Каб дапамагчы маладым гледачам адчуць парадаксальнасць мыслення аўтара, рэжысёр змяшчае на праграмцы вытрымкі з інтэрв'ю Э.Іанеска. У адной з цытат, насуперак шэкспіраўскаму «Увесь свет — тэатр», драматург сцвярджае: «Тэатр — гэта яркая і ёсць свет. Свет са сваімі персанажамі. І не толькі з персанажамі; там можа быць навальніца, вецер, нябачныя тайныя сілы, рэчы, адсутнасць персанажаў, небыццё, маўчанне. Але ў тэатры ўсё становіцца прысутнасцю і ўсё становіцца персанажам».

Менавіта гэтыя словы Э.Іанеска робяцца ключом да разумення сцэнічнага твора. Рэжысёр В.Катавіцкі і мастак А.Ігруша насычаюць прастору прыкметамі і жыццёвай рэальнасці, і тэатральнай умоўнасці. Жылы пакой загрувашчаны канкрэтнымі побытавымі рэчамі, месцазнаходжанне якіх уражвае сваёй незвычайнасцю. Гадзіннік, міска, чайнік, вентылятар, паднос з тэрмасам і кубкамі, размешчаныя ўздоўж адной лініі, утвараюць мяжу, якая падзяляе пакой на дзве часткі. Кожная з іх нагадвае мужчынскую і жаночую грымёркі з адпаведнымі тэатральнымі аксесуарамі. Алюзія тэатра падмацоўваецца экстравагантнай, напаказ пластыкай гераіні, маскай героя (бледны твар з яркімі чырвонымі вуснамі), мелодыяй вядомай арыі «Смейся, паяц, над разбітым каханнем...», што лейтматывам праходзіць праз увесь спектакль. Сцяна, якая абмяжоўвае пакой, у асобных момантах ператвараецца ў празрыстую шырму, за якой, быццам у тэатры ценяў, высвятляюцца абрысы персанажаў. Раз-пораз на ёй з'яўляюцца кантрастныя праекцыі то чароўнай ружы, то перакошаных ад жаху чалавечых твараў.

Э.Іанеска, С.Бекет, С.Мрожэк, як і іншыя прыхільнікі «тэатра парадоксу», па-свойму скандэнсавалі песімістычнае ўспрыманне трагічных вынікаў Другой сусветнай вайны інтэлігенцыяй. Таму іх творы адчувальна насычаны палітычнымі акцэнтамі. В.Катавіцкі свядома адмаўляецца ад палітызацыі і ўводзіць спектакль у кантэкст сённяшніх маральных праблем. Дзеянне не далучана да канкрэтнага часу. І хоць на сцэне раз-пораз чуюцца трывожныя паведамленні пра тое, што некага арыштавалі, некага забілі, — яны гучаць хутчэй як фон, падкрэсліваючы адасобленасць і адзіноту герояў. Абсурднасць чалавечага існавання В.Катавіцкі шукае не на ўзроўні сацыяльных катаклізмаў, а ў сферы звычайных сямейных стасункаў, якія з-за нязначных дробязей, непаразуменняў паступова набываюць маштаб катастрофы.

Героі спектакля, пазбаўленыя аўтарам нават імёнаў, знаходзяцца ў стане пастаяннай варожасці, барацьбы. Ён (В.Молчан) і Яна (А.Лаухіна) на працягу семнаццаці гадоў вядуць бясконцую спрэчку пра тое, ці розніцца чым-небудзь смоўж і чарапаха. На першы погляд, зусім недарэчнае, у нечым абстрактнае непаразуменне нараджае сур'ёзны сямейны канфлікт. Узаемныя абразы, лаянка часта пераходзяць у валтузню і нават бойку. Гіпертрафаваны эгаізм, засяроджанасць выключна на сваёй асобе перашкаджаюць мужчыну і жанчыне пачуць адзін аднаго. У рэдкія хвіліны перамір'я паміж стомленымі мужам і жонкай усталёўваецца хісткая гармонія, якая хутка разбураецца новым выбухам істэрыі і абраз. Падчас асаблівага напалу страсцей быццам разрываюцца нябёсы — зласевна грыміць гром, успыхвае трывожнымі сполахамі маланка. У адным з інтэрв'ю В.Катавіцкі даволі адкрыта гаворыць пра тое, што, працуючы над п'есай Э.Іанеска, ён пераасэнсоўваў свой асабісты жыццёвы вопыт, свае ўласныя памылкі. Відаць, менавіта гэта надае спектаклю асаблівы пранізлівую танальнасць. Ён і Яна, здаецца, стаміліся ад ненармальных адносін, якія разбураюць іх абодвух. Яны імкнуцца разарваць замкнёнае кола. Што, калі паспрабаваць выйсці на лесвіцу, якая вядзе ў двор, а адтуль на вуліцу?.. Але там ідзе бойка. Выйсця няма... Тупік. Ізноў узаемныя абвінавачванні, крыўды, папрокі, жаданне перамагчы партнёра любой цаной. Перамога сталася ілюзорнай. Выйграна спрэчка — праіграна жыццё.

Акцёры А.Лаухіна і В.Молчан бездакорна вядуць свае партыі, выяўляючы шырокую амплітуду эмацыянальных успляскаў, непрадказальных рэакцый. Унутраная насычанасць кожнай хвіліны існавання дапаўняецца надзвычай выразнай пластыкай, адметнасцю моўнай характарыстыкі і інтанацыйнага ладу. У шэра-зялёнай атласнай сукенцы, што гладка аблягае постаць, у маленькім капялюшыку з доўгімі кістачкамі-вусікамі, Яна А.Лаухінай спачатку вонкава нагадвае смаўжа. Побач з жонкай Ён В.Молчана, не вельмі зграбны, запаволены ў руках, з галавой, уцягнутай у плечы, падобны на чарапаху. Чым больш доўжыцца сямейная спрэчка, тым больш выразна змяняецца іх знешняе аблічча. Гераіня А.Лаухінай крыху картавіць, што падкрэслівае яе жаноцкае какецтва і абаяльнасць. Калі ж Яна, у пышнай квяцістай спадніцы, чорным баа і капелюшы з шырокімі палямі, пачынае расцягваць і сціскаць вусны ды яшчэ прыцмокваць, шамкаць, то прыгожая жанчына на нашых вачах нібы пераўвасабляецца ў старую чарапаху. Вось так на працягу ўсяго дзеяння муж і жонка быццам «перацякаюць» адно у адно, але пры гэтым нічога істотна не змяняецца. Смоўж і Чарапаха, апантаныя страхам, эгаізмам, фанабэрыстасцю, баязліва хаваюцца кожны ва ўласныя ракавіну і панцыр.

Паступова рэжысёр і акцёры пашыраюць межы канфлікту. Кожны выкід агрэсіі выклікае катаклізмы планетарнага маштабу. Сямейная спрэчка перарастае ў агульначалавечую катастрофу з выбухамі, стралянінай, гібеллю людзей. Замест дзіцяці ў жанчыны «нараджаецца» граната, якая «вырастае» ў вялізную бомбу. Злая энергія матэрыялізуецца ў пагрозлівы, смяротны сімвал, які становіцца цэнтрам дому, цэнтрам сусвету. У фінале пасля чарговай сутычкі Ён і Яна, апошні раз абразіўшы адзін аднаго, безжыццёва павісаюць на драбінах, як неахайная куча пярэстых анучак.

Падчас спектакля мне міжволі ўспомнілася апавяданне Рэя Брэдберы, дзе герой на машыне часу адправіўся ў далёкае мінулае. Напярэдадні вандроўкі яго папярэдзілі, каб ён быў вельмі асцярожны і рухаўся дакладна па азначанай сцежцы. Аднак чалавек ненаўмысна спатыкнуўся і наступіў на матылька. Калі ён вярнуўся ў свой час, то ўбачыў на зямлі пачварныя ператварэнні. Адзін незнарок забіты матылёк парушыў усеагульную гармонію. Так мінулае стрэліла ў дзень сённяшні. Што ж казаць пра людзей, чыя глухата, зласлівасць, нянавісць спараджаюць сусветны хаос, знішчаюць будучыню? Рэжысёр В.Катавіцкі, акцёры А.Лаухіна і В.Молчан праз яркую, вобразную форму мудра і таленавіта падводзяць гледача да сур'ёзнага роздуму над праблемамі адвечнымі, філасофскімі. Крушэнне сям'і прыводзіць да крушэння сусвету. Таму што ўсё на зямлі ўзаемазалежнае і ўзаемаабумоўленае.

Фота А.Спрынчана.



«Трызненне ўдваіх» Э. Іанеска. Сцэна са спектакля.

У завеі творчых пошукаў

Людміла ГРАМЫКА



Сёлета, як і некалькі гадоў таму, Рэспубліканская лабараторыя лялечнага мастацтва працавала пад дахам Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек. Такім чынам, лялечнікі зноў выказалі сваю прафесійную апантанасць. Абмен ідэямі, імкненне дасканаліць майстэрства, існаваць на ўзроўні сусветнага тэатра — для іх найпершая неабходнасць. А фінансавыя цяжкасці — ці не адзіная, але вельмі істотная, рэальная перашкода. (Адсюль і вымушанае крэда: не хапае грошай — возьмем гледачоў талентам!..)

— Многія прызнаюць, што паводле папулярнасці і прызнання ў свеце лялечнае мастацтва паспяхова канкурыруе з драмай, операй, балетам, — тлумачыць дырэктар Дзяржаўнага тэатра лялек Яўген Клімакоў. — Ды толькі на самай справе нас пастаянна адсоўваюць на другі план. Як ні дзіўна, нашы калектывы існуюць нібыта на задворках. Зрэшты, мы зразумелі, што асабліва за нас перажываць ніхто не будзе, трэба самім клапаціцца пра сябе. Калі нам неабходны творчы абмен, гэтым варта займацца. Вось з дапамогай Міністэрства культуры і стварылі лабараторыю лялечнага мастацтва. У нашым тэатры сёння суіснуюць зусім непадобныя эстэтычныя напрамкі, што прыносіць добры плён. Думаю, лабараторыя якраз і дапаможа нам у гэтым разабрацца. Увогуле, у нас вельмі яркія і вынаходлівыя рэжысёры. Надзвычай цікава глядзець на вынікі іх творчай працы. Абмеркаванні, якія адбываюцца падчас лабараторыі пасля спектакляў, на трупе, таксама бываюць вельмі карыснымі, маюць пэўнае практычнае значэнне. Важна і тое, што ўсе свае творы мы паказваем гледачам. Прынамсі, яны цяпер ведаюць, што добрыя лялечныя тэатры ў нашай краіне існуюць і па-за межамі Мінска.

Напрыканцы тэатральнага сезона ў рамках лабараторыі прайшлі і былі абмеркаваны тры лялечныя спектаклі — маладзечанскага, гродзенскага і мінскага тэатраў. Неўзабаве ў творчым паказе возьмуць удзел калектывы з Віцебска, Брэста, Гомеля, Магілёва. Такім чынам лабараторыя лялечнага мастацтва завершыць сваё сезоннае кола.

ХТО ЗАСТАЎСЯ З НОСАМ?

З усіх лялечных тэатраў маладзечанская «Батлейка» — самы малады. Мабыць, таму яе работы цікавыя спробамі самавызначэння. Яны розняцца па стылю і мастацкіх напрамках. Тэатр пашырае свае эстэтычныя далягляды, захапляецца пошукамі адкрытага сацыяльнага зместу, імкнецца да кантактаў з дарослай аўдыторыяй і ўвогуле актыўна шукае свае сцяжынкі ў шматаблічным свеце лялечнага мастацтва. Важкія вынікі тут — не заўсёды галоўнае. Жаданне адпавядаць узроўню, на якім існуюць лепшыя творчыя калектывы, — таксама вельмі прадуктыўнае, здатнае прынесці добры плён.

Спектакль маладзечанцаў «Здарэнне з маёрам Кавалёвым і ягоным носам» паводле аповесці М.Гогаля першым быў паказаны ў рамках лабараторыі, і крытыкі паставіліся да яго даволі строга. Прынамсі, усе пагадзіліся, што рускі класік і геніяльны пісьменнік Мікалай Гогаль, так бы мовіць, пакінуў тэатр... з носам.

Здавалася б, адмысловая, каларытная, з яркім рэчавым асяродкам аповесць Гогаля знарок разлічаная на лялечны тэатр, бо вельмі лёгка да яго дастасоўваецца. У ёй кожная рэч — гатовая лялька. У тэксце Гогаля існуюць своеасаблівыя вобразныя падказкі — варта толькі іх выкарыстаць. Немагчыма і марна побач з Гогалем выпрабоўваць сілу ўласнай фантазіі, але цікава паспрабаваць стварыць гэткі ж дзіўны і фантастычны свет. Знакамітая аповесць мае адметную асаблівасць: яе незвычайны сюжэт зведзены да простага, лагі-

«Здарэнне з маёрам Кавалёвым і ягоным носам» П.Васючэнкі. У.Уладыка (маёр Кавалёў). Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка».













«Дом, які пабудаваў Свіфт» Р.Горына. Сцэна са спектакля. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.

«Дом, які пабудаваў Свіфт» Р.Горына. Сцэна са спектакля. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.

«Месяц на галінцы» М.Андрэева. Сцэна са спектакля. Гродзенскі абласны тэатр лялек.

«Здарэнне з маёрам Кавалёвым і ягоным носам» П.Васючэнкі. Сцэна са спектакля. Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка».

«Здарэнне з маёрам Кавалёвым і ягоным носам» П.Васючэнкі. Сцэна са спектакля. Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка».

«Дом, які пабудаваў Свіфт» Р.Горына. У.Грамовіч у ролі Джонатана Свіфта. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.

чнага зместу. Зразумець яго зусім не складана, галоўнае ўсвядоміць, што якраз у сэнсавай пэўнасці — ключ да вобразнай структуры твора.

Знакаміты рускі крытык І.Анненскі некалі напісаў пра гогалеўскі твор: «Герой аповесці, г. зн. яе сапраўдны герой, на маю думку, нос. Аповесць жа ёсць гісторыя ягонай двухтыднёвай помсты», у выніку якой «справядлівасць была адноўлена», «вернута недатыкальнасць пакрыўджанаму, няхай ён істота самая мізэрная, нават не істота, а толькі нос маёра Кавалёва». У сусветнай літаратурнай крытыцы існуе мноства тлумачэнняў выдатнай аповесці Гогаля. Ды сама аўтарская назва — «Нос»— вылучае ў ёй галоўнага героя. Нос, адасоблены ад уладальніка і гаспадара, — асоба самастойная, з характарам; ягоныя ўчынкі маюць матывы і канкрэтныя наступствы. Але ж у той самы час Нос для лялечнага тэатра — гатовая лялька, бо ён рухаецца, дзейнічае, гаворыць.

Як ні дзіўна, менавіта Нос адсутнічае на працягу амаль усяго спектакля П.Васючэнкі і А.Жыгадлы, ён проста маецца на ўвазе. Бо для гэтага дзіўнага гарэзніка тут не знойдзена вобразная прастора. Уласна,выраблены з гумы Нос нам пакажуць амаль у фінале, паспрабуюць дастасаваць яго да неадпаведнага месца... Хоць у Гогаля ён зусім не выпадкова з'яўляецца адразу — запечаны ў хлебе жонкай цырульніка — і надалей з аповесці нікуды не знікае. Нават ягоная суцэльная адсутнасць — гладкае месца на твары Кавалёва — вобраз магутнай сілы!

Разам з Носам у спектаклі адсечаны галоўныя зместавыя лініі аповесці Гогаля. Мабыць, таму твор гэты геніяльны, што мера фантастычнага ў ім робіцца даволі ўяўнай, бо перакрываецца да болю знаёмай жорсткай праўдай жыцця. Такім чынам аўтар імкнецца «прымусіць людзей адчуць акаляючую іх пошласць». Вось і атрымліваецца, што гогалеўскі «Нос» зусім не пра тое, што дэкларуе тэатр, маўляў, «надумаліся і прадставілі — пра маёраў».



«Месяц на галінцы» М.Андрэева. Сцэна са спектакля. Гродзенскі абласны тэатр лялек.

У вылучэнні тэмы — пра маёраў — тэатр паслядоўны. Драматург П.Васючэнка, які стварыў фантасмагорыю з пралогам і эпілогам, рэжысёр А.Жыгадла і мастак Ф.Розаў агульнымі намаганнямі распрацавалі і прапанавалі гледачам толькі адну лінію з аповесці Гогаля. Іх версія, раскручаная на падставе фантастычнай сітуацыі, — побытавая, усечаная. І герой спектакля зусім не Нос, а маёр Кавалёў, што застаўся без носа. Тэатр доўга (на працягу 15 хвілін маёр валяецца на ложку, сноўдаецца туды-сюды па пакоі, груба адшывае штабс-афіцэршу) пераконвае гледачоў, што Нос збег ад Кавалёва ў выніку варажбы штабс-афіцэршы Падточынай. Маўляў, яна помсціла маёру за тое, што не захацеў ажаніцца з яе дачкою.

Дзе ёсць такога роду магія, там не абышлося без чорта. Таму ў спектаклі не Нос знікае з твару маёра, а ён сам падвойваецца. Адасоблены Кавалёў II (Міхаіл Асановіч) у ззяючым белым адзенні распачынае шэраг містычных пераўвасабленняў... Пайшоў маёр шукаць праўду па інстанцыях, а там чыноўнікі, гатовыя любую сітуацыю давесці да абсурду. Таму яны і маюць дзіўны выгляд. У спектаклі нарэшце з'яўляюцца лялькі. Планшэтныя, плоскія, пальчатачныя, гіпербалізаванаэфектныя, яны праплываюць перад гледачамі ў зіхатлівых промнях святла. Узнікаюць, рухаюцца, дзейнічаюць — чалавек-губа, чалавек-вуха, чалавек-вока і чалавечыя рукі ў белых пальчатках... Абсурд, містыка, фантасмагорыя — увогуле і не дзеля чагосьці. Зусім не тое, што ў Гогаля, дзе неверагодныя падкопы містычнага Носа абгрунтаваныя і канкрэтныя, маюць дакладна вызначаную мэту, бароняць чалавечую годнасць. У чым сэнс гісторыі, пераказанай тэатрам, я не вельмі зразумела. Не надта прыстойны малады чалавек, нахабнік і абібок, якім выразна ўяўляе маёра выканаўца Уладзімір Уладыка, адмовіўся ажаніцца з дзяўчынай, якая, мусіць, на гэта вельмі спадзявалася. Але ж у чым тут праблема? Радавацца ёй трэба, што адмовіўся!

Калі тэатр абудзіць глядацкую цікавасць і нехта перачытае аповесць Гогаля, ён, пэўна, зразумее, як шмат гэтаму спектаклю не стае. Эфектная сцэнічная карцінка з адмысловымі лялькамі, не падмацаваная глыбокім зместам, рэдка бывае самадастатковай у тэатры.

«Здарэнне з маёрам Кавалёвым і ягоным носам» для «Батлейкі» — нібыта прыступка да новых вышынь. Задачы, якія калектыў паставіў перад сабой, натхнялі і захаплялі. Але фармальныя вонкавыя радасці, кідкія эфекты аказаліся вычарпальнымі, таму і вынікі, здаецца, тэатр расчаравалі.

НА АРЭЛЯХ ПОСПЕХУ

Гродзенскі абласны тэатр лялек — адзін з лепшых у краіне. Ягоны галоўны рэжысёр Мікалай Андрэеў — асоба яркая, неардынарная, моцная. Але тэатр, які ён узначальвае, здаецца, існуе паміж асобнымі выбухамі поспеху. Зрэдчас у ім з'яўляецца нешта магутна-неардынарнае. Арэлі ўдачы імкліва выносяць тэатр увышыню. Потым зноў пра гродзенскія лялькі доўга не чуваць. Апошняя знакамітая работа гродзенцаў — «Прыхадзень», але ж паўза пасля яе занадта зацягнулася. Дарэчы, летась у трупе тэатра з'явіўся яшчэ адзін таленавіты рэжысёр, Алег Жугжда. Цяпер паўзы паміж сцэнічнымі з'явамі мусяць скарацілца.

У рамках лабараторыі гродзенцы паказалі спектакль Мікалая Андрэева «Месяц на галінцы», зроблены паводле дзвюх японскіх казак (лялькі і сцэнаграфія Вольгі Разумавай).

Першая, «Медуза і Малпа», больш разлічана на маленькіх гледачоў. У ёй прывабныя лялькі, не пазбаўленыя кідкай характарнасці. Разумна размеркаваная сцэнічная прастора, прыгожа выкарыстанае тэатральнае святло з плынню зіхатлівых эфектаў, якія ўражваюць. Стваральнікі спектакля не надта імкнуцца ўсё зрабіць правільна, з канкрэтнай дакладнасцю. Але ж месца дзеяння, Усход, тут пэўна пазначана. Усходняя пышнасць у нечым прыцішваецца, ураўнаважаная беларускай стрыманасцю не толькі эстэтычнай, але і зместавай. Уласна, першая сцэнічная навела — гэта казка-прыпавесць пра тое, як на свеце з'явілася медуза. Яе сэнс не зусім звыклы для нашых дзяцей. А мараль — нечакана жорсткая і практычная. Уласна кажучы, дзеткам даводзяць, як небяспечна быць даверлівым дурнем. Калі б Малпа да канца паверыла Медузе, яна б загінула. Але ж у выніку пакарана Медуза. Атрымліваецца, што даверлівасць ёсць глупства, небяспека для жыцця. І менавіта такая мараль, такі ўрок вельмі карысны нашым дзецям. Асабліва тым, хто якраз у такім папярэджанні мае патрэбу.

З усіх лялек, зробленых з выразным японскім «акцэнтам», вылучаецца Малпа, якая ў руках актрысы М.Лазаравай дужа спрытная, вёрткая, імклівая і надзвычайна абаяльная.

«Скрозь празрыстыя ў масцы вочы акцёра глядзяць туды, дзе лотас духмяна пахне» — гэта радкі-эпіграф да другой навелы, «Месяц на галінцы». Яна разлічана на іншую ўзроставую катэгорыю. Тут на працягу дзеяння высвятляецца: хто лепшы паэт у Японіі? Але ж сюжэт і жанр не вельмі выразна акрэсленыя. Пасля спектакля ўзнікае пачуццё, быццам вершы, да якіх нам прапанавалі прыслухацца, так і засталіся недачытанымі. З-за пэўнай несувымернасці, неўраўнаважанасці лялек і акцёраў узмацняецца адчуванне некатарай сцёртасці відовішча. І ўсё ж спектакль лялечнікаў з Гродна зусім не шараговы.

ІНТЭЛЕКТУАЛЬНЫЯ ГУЛЬНІ

Паказаны на лабараторыі «Дом, які пабудаваў Свіфт» вылучаецца з шэрага не толькі лялечных, але і драматычных спектакляў. Бо такія інтэлектуальныя гульні, да якіх далучаюць гледачоў мінскія лялькі, у нашым сучасным тэатры — рэдкасць. Яны, нібы ў даўнія часы, найперш разлічаныя на чытаючы народ, што любіць абцяжарваць сябе інтэлектуальным роздумам. Як ні дзіўна, такога народа і цяпер у Мінску дастаткова, да таго ж ён уважлівы і ўдзячны.

Рэжысёр з Украіны Міхаіл Ярамчук і мастак Валерый Рачкоўскі разам з вядучымі акцёрамі тэатра паставілі спектакль, якому вельмі цяжка запярэчыць. Бо абгрунтаванасць зместу і мастацкай вобразнасці — ягоная бясспрэчная ўдача.

Загадкавы, дагэтуль таямнічы лёс Свіфта прыцягвае і захапляе. У асобе пісьменніка, які стварыў сусветна знакаміты твор на ўсе часы пра Гулівера, існуе нейкі астральны магнетызм. І тэатр гэта ў поўнай меры выкарыстаў.

Драматург Рыгор Горын свабодна фантазіруе і вольна інтэрпрэтуе жыццё Свіфта, ды, здаецца, ні ў чым не грашыць супраць праўды і вядомых фактаў біяграфіі знакамітага сатырыка. Рэжысёр надзвычай тактоўна яму ў гэтым адпавядае. Лёс Свіфта менавіта трактуецца тэатрам. Стваральнікі спектакля прапануюць сваю (вельмі пераканальную) версію вядомых падзей. Сцэнічная версія мае ўсе адзнакі мастацкасці.

Перад гледачамі — будаўнічыя рыштаванні, голая арматура, на якой мусіць трымацца дом. Маляўнічыя шырмы, абвітыя доўгімі галінамі дзіўных раслін, адкрываюць нам куток рабочага кабінета Свіфта. Свіфт маўчыць... Не вымаўляе ні слова. Але нават гэтыя дзіўныя паводзіны актыўнага палітыка і незвычайнага грамадзяніна сваёй краіны маюць пэўнае гістарычнае абгрунтаванне. Вядома, што апошнія гады свайго жыцця Свіфт правёў у самоце і амаль ні з кім не размаўляў. Дзіўны дом — даведваемся мы адразу. Тут пад нагамі пafaсюль шмыгаюць ліліпуты... Шырмы — гэта куток для Свіфта, але палац для ліліпутаў. Свіфт у выкананні У.Грамовіча велічны і нерухомы. Мітусня, сваркі, гучны шчэбет іншых персанажаў яго не кранаюць. Мабыць, пад навакольную гаману добра разважаць. У магутнай плыні ягонага ўяўлення ўзнікаюць, існуюць, разыгрываюцца асобныя сцэны. Іх глядач перажывае разам са Свіфтам.

Невялічкія лялькі, ліліпуты, сварацца каля вялізнай шклянкі чаю, дзе белы кавалак цукру — нібы айсберг, вялізная глыба. Здрабнелы велікан Глюм выпіў кілішак і закрактаў ад задавальнення. Ён распавёў гісторыю свайго жыцця і — скончыў самагубствам... Рыжы і Чорны канстэблі пераканальна выканалі свае партыі... Эстэр Джонсан і Ванеса Ваномры, жанчыны Свіфта, падобныя з твару. Таму нібы далучаныя да іншых персанажаў...

Фантазіі Свіфта адвольныя. Ды самае цікавае, што паводле іх веліканы і ліліпуты могуць вельмі проста памяняцца месцамі. Свет, які існуе ў ягоным уяўленні, лёгка разбураецца. І на хвалях фантазіі ўзнікае зноў. Улада Свіфта вялікая, бо ён будуе свет вакол сябе. Будуе свет, як дом. Людзі і лялькі ў ім існуюць як роўныя. Але фантазіі рэальнымі робіць наша ўяўленне. Вялікае і малое — усё адносна. Затое ў дробным варта шукаць вялікае.



«Месяц на галінцы» М.Андрэева. М.Лазарава і лялька Малпа. Гродзенскі абласны тэатр лялек.

Фота А.Спрынчана.

На канцэрце рэжысёрскай фантазіі

Тацццяна АРЛОВА



«Рок-канцэрт з Рыгорам Горыным». С.Курыленка (Яўген Пятровіч), А.Шалкаплясаў (Ягор Сцяпанавіч). Гродзенскі абласны драматычны тэатр.

Абласны тэатр як сімвал прафесійнай бездапаможнасці і кепскага эстэтычнага густу, асцярожнага мыслення і нясмелых паводзін сёння існуе толькі ва ўяўленні недальнабачных чыноўнікаў або ў думках сталых жыхароў сталіцы, якія баяцца перамяніць свае погляды.

Большасць мінскіх рэжысёраў першыя крокі рабілі ў правінцыі, там зазналі сапраўднага поспеху і не лічаць сябе абдзеленымі лёсам. Ёсць усе падставы сцвярджаць, што правінцыйнасць — з'ява не геаграфічная. Але сёння з-за недахопу грошай ездзяць туды нячаста. Ведаюць, што працаваць убаку ад Мінска кепска. Гастролі здараюцца ўсё радзей і радзей.

Мне хочацца расказаць пра двух рэжысёраў, якія даўно працуюць у Гродне і Гомелі, асабліва ў Мінск не імкнуцца, але здатныя скласці сур'ёзную канкурэнцыю сталічным мэтрам. Можа быць, таму, што ўдалечыні ад сталіцы менш мітусні, больш магчымасцей працаваць над сабой. А калі вельмі захочацца паглядзець прэстыжныя тэатральныя работы, можна з'ездзіць у Маскву, Піцер і Вільнюс. Там усе мы ў аднолькавым становішчы.

Калі мне даводзіцца размаўляць з Генадзем Мушпертам і Якавам Натапавым аб прафесійных тэатральных праблемах, пераконваюся, што мяне гэта вельмі ўзбагачае. З імі значна цікавей, чым з многімі з тых, хто афіцыйна лічацца лідэрамі сённяшняга тэатральнага працэсу. Калісьці вычытала думку, што ўяўленне ёсць толькі памяць пра існуючае. Багатае нестандартнае ўяўленне гэтых рэжысёраў, магчыма, не толькі прыродны талент, але і назапашванне унікальнага творчага і чалавечага вопыту з пакутамі, расчараваннямі, адкрыццямі і набыткамі.

Нікому не супрацьпастаўляючы, нічога не канстатуючы, заўважаю, што яны ў сваёй творчасці застаюцца выразнымі, прыкметнымі рэжысёрскімі асобамі і не паглынаюць акцёраў. Артысты ў іх спектаклях заўсёды заўважныя і іграюць добра. Значыць, метадалогія слушная.

«Рок-канцэрт з Рыгорам Горыным» — гэта сцэнічная фантазія на аснове трох сюжэтаў (апавядання, п'есы і радыёп'есы), аб'яднаных разважамі пра бязволле і бяздзейнасць інтэлігенцыі.

Мы прызвычаіліся да таго, што шматлікія рок-групы заяўляюць пра сваё ўступленне ў свет гучным лямантам. Знакаміты Арцём Троіцкі назваў гэтую з'яву проста: «Хлопцы ловяць свой кайф». Цяпер, калі з'ява ўсталявалася, стала зразумелым, што захапленне рокам было для савецкага чалавека прарывам у зусім іншае культурнае вымярэнне, да іншага разумення рэчаў, музыкі, і не толькі музыкі.

Услед за англа-амерыканскімі з'явіліся свае лідэры, якія цяпер сталі класікамі. Музычная форма рока, гучная, немеладычная, з падкрэсленым рытмам, была цалкам залежная ад тэхналогіі, уплываючай на гучанне. А з электроннымі прыстаўкамі ў роднай айчыне 60-ых—70-ых гадоў было цяжкавата. І рок рвануў да рок-паэзіі з яе прастатой, слэнгам і жаргонам гарадской вуліцы і пад'езда. А потым да кніжнасці і сімвалісцкай вытанчанасці.

Музычна-паэтычнай мовай бардаў і традыцыямі гарадскога раманса, складанай сацыяльнай з'явай рок-культуры было захоплена пакаленне цяперашніх сарака-пяцідзесяцігадовых. Сёння рок іншы. Але ж ці ёсць хоць нейкая пераемнасць паміж прыхільнікамі Грабеншчыкова, Шаўчука, Макарэвіча, Сукачова і сённяшнімі «Сплином» і «Муммий Троллем»?

Магутная мова тэатра паспрабавала сумясціць несумяшчальнае. На малой сцэне Гродзенскага абласнога тэатра невычарпальны на выдумкі чалавек, музычна адораны і ўнутрана свабодны ад усялякіх догм і забабонаў, рэжысёр Генадзь Мушперт наладзіў рок-канцэрт. Сцвердзіўшы сваё паблісіці ў інтэлектуальна-эстэцкіх колах, ён прыдумаў драматычнае дзеянне на фоне інтэлектуальнага рока і сам асабіста спеў, сыграў на гітары і ўвайшоў у вобраз рабочага Прохарава, рвача і мацяршчынніка.

Мне давялося так падрабязна распавесці пра «музыку непаслухмяных дзяцей», таму што яна ў гродзенскай тэатральнай зале не суправаджаецца гучным лямантам і зламанымі крэсламі. Ніякіх канвульсій і пераднавальнічнай атмасферы. Музыка айцоў савецкага рок-н-рола знаходзіла водгук сярод думаючай, інтэлектуальнай часткі грамадства, і менавіта ёй адрасаваны новы спектакль Гродзенскага тэатра.

Рэжысёр напісаў п'есу-фантазію на падставе трох сюжэтаў з твораў Рыгора Горына і прысвяціў яе даволі актуальнай тэме — змаганню з ненарматыўнай лексікай. Ён робіць своеасаблівую рэінкарнацыю, або паўторнае вяртанне савецкага рока, а разам з ім спадзяванняў, памылак і захапленняў свайго пакалення. «Рэінкарнацыя», радыёп'еса Р.Горына, а таксама апавяданне «Выпадак на фабрыцы» і падштурхнулі рэжысёра да стварэння спектакля.

Вядома, што Горын любіў перарабляць чужыя сюжэты. Перапрашаючы, ён неяк напісаў: «Усё лепшае ў п'есе — заслуга класіка, а ўсе няўдачы і промахі — на сумленні аўтара». Думаю, што Г.Мушперт падзяляе гэтае выказванне. Ён стварае новы тып тэатральнай камунікацыі, які скарачае дыстанцыю паміж сцэнай і глядзельнай залай, і шукае новы сэнс у творах «сямідзесятнікаў».

Невялічкая інструментальная група ўладкавалася ў куточку на подыуме, расчахліла інструменты, раскрыла футляр для ахвяраванняў і цешыць вулічную публіку песнямі Грабеншчыкова, Шаўчука, Макарэвіча, Сукачова. Падчас выканання музычнага калажу хтосьці са спевакоў выйдзе на авансцэну... Асабліва добра гэта атрымліваецца ў самога Мушперта, які пераўвасабляецца ў абаяльнага хулігана Гарыка Сукачова.

Прахожыя спыняюцца, слухаюць і раптам пачынаюць згадваць сваё. Так, з уяўнага натоўпу вылучаюцца муж і жонка — Яўген Пятровіч (С.Курыленка) і Любоў Мікалаеўна (С.Марэцкая), а потым Маша Клягіна (А.Плікус) з бацькам Ягорам Сцяпанавічам (А.Шалкаплясаў). Іх інтарэсы перакрыжоўваюцца ў дзіўных адносінах да ганебнай звычкі чалавечай натуры — стыхійнага, амаль механічнага выкарыстання ненарматыўнай лексікі. Ягор Сцяпанавіч — прызнаны ас у сваім асяродку па майстэрству і здатнасці... пасланць. Малодшы тэхнолаг Яўген Пятровіч, празваны ў родным калектыве «дыетычным мужыком», зусім не можа ўжываць такія словы. Але рэчаіснасць патрабуе ад яго гэтага. Даводзіцца браць урокі ў Ягора Сцяпанавіча. Так узнікае шэраг смешных і недарэчных сітуацый, калі незразумела, хто каго і чаму навучае.

Прынамсі, Яўген Пятровіч аказаўся кепскім вучнем, таму што надта інтэлігентны. Нават з дапамогай рэпетытара і магнітафоннага запісу так і не авалодаў мовай плебсу... Затое Ягор Сцяпанавіч нечакана страціў сваю зухаватасць і адвагу. Высветлілася, што ў глыбіні душы гэты маленькі чалавечак не пазбаўлены сумлення і такту. А мацяршчына — ягоная ахоўная маска. Дарэчы, нягледзячы на тое, што пра ненарматыўную лексіку гаворка ідзе пастаянна, на сцэне яна, вядома ж, не гучыць, а толькі маецца на ўвазе, прыцішаная шумам музычных акордаў.

Тэма рэінкарнацыі мае адносіны не толькі да рок-музыкі, але і да некаторых палітычных з'яў.



«Рок-канцэрт з Рыгорам Горыным». Сцэна са спектакля. Гродзенскі абласны драматычны тэатр.



«Рок-канцэрт з Рыгорам Горыным». Спявае Генадзь Мушперт. Гродзенскі абласны драматычны тэатр.



«Атэль "Каліфорнія"». А.Балашова (Яна), С.Чугай (Ён). Гомельскі маладзёжны эксперыментальны тэатр.

Дзіўная дзяўчынка Маша адчувае, нават перакананая ў тым, што ў сваім мінулым жыцці была... Валодзем Ульянавым. Таму яна, цалкам сучаснае стварэнне, вельмі сур'ёзна ставіцца да свету. Гэта яшчэ і крыніца шэрага смешных і нават трагічных сітуацый.

Як электрычныя лямпачкі, разлічаныя на пэўнае напружанне, так і людзі — «перагараюць», калі пераблытаць напружанне. «Дыетычны мужык» Яўген Пятровіч не разлічыў сваёй энергетыкі. Ціхі інтэлігентны чалавек загінуў у няроўнай барацьбе з хамствам. Музыканты даігралі свой тэатралізаваны рок. Тэкст п'есы мог бы быць тэкстам музычнай рок-н-рольнай кампазіцыі. Думаю, што, па вялікаму рахунку, так і было задумана.

Маладзёжны тэатр-студыя ў Гомелі таксама вылучаецца своеасаблівым рэпертуарам. І за сваю амаль дзесяцігадовую гісторыю не раз паспяхова супрацоўнічаў з рэжысёрам Якавам Натапавым. Натапаў не толькі сам падбірае і прапануе п'есы ў разліку на пэўных выканаўцаў, але і перарабляе іх, часам аб'ядноўвае з нечым іншым і нават дапісвае. Як і ў выпадку з Мушпертам, тут прысутнічае руплівая літаратурная праца над тэкстамі.

На гэты раз да Гомеля дапяў самы рэпертуарны драматург Амерыкі Ніл Сайман. Маладзёжны тэатр выпусціў спектакль «Атэль «Каліфорнія»». Рэгулярна на Брадвеі, а цяпер ужо і на праспекце Леніна, тэатральная публіка можа сачыць за адносінамі мужчын і жанчын з пункту гледжання амерыканцаў. Які, на здзіўленне, супадае з нашым, савецка-цяперашнім.

Амерыканскі тэатр не такі сур'ёзны, як наш, айчынны. Да нядаўняга часу любімым амерыканскім героем лічыўся каўбой у белым капелюшы. Калі ж у кінематографе з'явіліся персанажы Дасціна Хофмана і Рычарда Гіра, публіка не захацела зразумець іх рэфлексію і пачуццёвасць. Амерыканская публіка дагэтуль не любіць аналізу і развагі. Выхаваная тэлебачаннем і кінематографам, яна патрабуе дзеяння. Калі героі шмат гавораць, перажываюць і ахопленыя незразумелымі інтэлектуальнымі комплексамі, дык гэта, як запэўніваюць амерыканскія крытыкі, славянскі ўплыў. Не ведаю, адкуль у іх там славянскі ўплыў у драматургіі, але драматург Сайман адным з першых разбурыў тыпова бульварную п'есу з лёгкім ігравым сюжэтам. Ён намацаў тое, што злучае людзей і робіць іх цікавымі адно аднаму, незалежна ад таго, на якім кантыненце яны жывуць і якія ў іх палітычныя перакананні.

Дзве шлюбныя пары, адна з Сан-Францыска, другая — з Лондана, у нумары гасцініцы высвятляюць адносіны. Штуршком да гэтага ў першым выпадку з'яўляецца падазрэнне ў здрадзе. У другім — чаканне прэстыжнай прэміі «Оскар». У абодвух выпадках гледачу прапануецца пакорпацца ў дзівацтвах кахання. Ён хутка забываецца пра элегантныя чорныя касцюмы мужчын, вячэрнія сукенкі жанчын і іншапланетныя рэаліі чужога жыцця, адчувае сябе ў роднай сям'і, дзе, вядома ж, заўсёды ўзнікаюць цяжкія баталіі на тэму: «Ты зусім мяне не кахаеш, таму што...»

У фінале высвятляецца, што ўсё добра, што каханне моцнае, а невялічкая сварка — толькі рамонт адносін. Але ж каму не знаёмае гэтае трагічнае адчуванне раптоўна зруйнаванага ціхага сямейнага шчасця і ракавых страсцей вакол простай любоўнай гісторыі?!

Рэжысёр Якаў Натапаў першым з'яўленнем дзіўнай, не бачанай героямі дзівы робіць заяўку на дэтэктыўны сюжэт, псіхалагічны трылер. Немудрагелістая завязка — герой хапіў лішку і раніцай знайшоў у сваёй пасцелі невядомую асобу, а тут прыязджае жонка — з дапамогай акцёраў Наталлі Голубевай і Віталя Беднашэі ўзнімаецца над узроўнем пошлай камедыі. Сэрца сціскаецца ад прадчування, што недарэчны выпадак можа зрабіць няшчаснымі гэтых сімпатычных людзей, якія так любяць не толькі адзін аднаго, але і сваіх дзетак.

Схаваць, утаіць, прызнацца, падмануць, даверыцца розуму, пакаяцца...

Уся гама пачуццяў як на далоні. Усё гэта лёгка паказаць пошлым, абсурдным, узбудзіць нізкія пачуцці і жывёльны смех. Але ж у спектаклі працэс высвятлення адносін паступова напаўняецца драматычным сэнсам.

У другой навеле вядомая кінаактрыса збіраецца на ўрачыстасць прысуджэння «Оскара». Яна хвалюецца: «Прысудзяць або не прысудзяць?», — і распачынае катаванне ўласнага мужа, выпрабоўваючы на трываласць яго пачуцці. Як часта бывае ў нашым жыцці, патаемны боль, пакуты, гульня выпадку, няспраўджаныя надзеі знаходзяць эмацыянальнае выйсце самым недарэчным чынам, абрынаючыся на галаву таго, хто побач. Алена Балашова ператварае свайго партнёра Сяргея Чугая ў люстэрка. У гэтым люстэрку актрыса не толькі разглядае сваю сукенку, свой твар, але імкнецца ўбачыць і душу, якая мітусіцца і сумняваецца.

Тэатральны псіхааналіз трымае гледачоў у напружанні да апошняй хвіліны, і гэта ўжо не толькі майстэрства драматургіі, але і талент пастаноўшчыка, выканаўцаў. Яны працуюць зладжана, з натхненнем.

Допыт, дэтэктыўнае даследаванне, адчай і — шчаслівы фінал, такі, здавалася б, ненатуральны для нашага цынічнага часу. Фінал — не абавязковы амерыканскі «хэпі-энд», а логіка ўзаемаадносін. У выніку спектакль атрымаўся добры, радасны. Нейкае прыемнае пачуццё абнаўлення выносіць глядач з тэатра. Гэтак адбываецца ў штодзённым жыцці тады, калі знікае цяжар непатрэбных падазрэнняў і небяспекі, уяўных складанасцей і перамагаюць сапраўдныя чалавечыя каштоўнасці.

Абодва спектаклі — пра душэўныя прыхільнасці, пра вострыя адчуванні, нават пра пэўную агульнасць заходняй і нашай культуры, але з відавочнай перавагай дабрыні і чалавечнасці. Праз пераадоленне лішніх складанасцей і лішніх страсцей нараджаецца надзея, што трэба жыць, трэба верыць, трэба чакаць.

Фота А.Спрынчана і А.Парфіяновіч.
Пераклад з рускай мовы.

Дар любові і надзеі

Выставачны праект 1996 года «Старонкі гісторыі Заслаўя ў маляванках Віктара Маркаўца»

Аксана КОЎРЫК

Здарылася так, што адзін з найбольш цікавых вынікаў супрацоўніцтва аўтарскага тандэма Таццяны Гаранскай і Віктара Маркаўца, выставачны праект «Старонкі гісторыі Заслаўя», убачыў свет толькі аднойчы, дый тое больш за чатыры гады таму. На жаль, ён аказаўся недасяжны для ўвагі шырокай глядацкай аўдыторыі і крытыкаў, і найперш таму, што дэманстраваўся непасрэдна ў тым горадзе, у падарунак якому і прызначаўся, — у маленькім правінцыйным Заслаўі.



Віктар Маркавец. Сымон Будны ў Заслаўі. Маляваны дыван. Тэмпера, алей, 1996. 120х165.

Вернісаж прайшоў сціпла, без шуму, быў амаль абыдзены ўвагай сталічнай прэсы, і работы пасля месячнага знаходжання ў прамерзлай на лютаўскіх халадах вежы кальвінскага збору паступілі ў фонды гісторыка-культурнага запаведніка «Заслаўе» і папоўнілі ягоную калекцыю маляваных дываноў, адну з найбуйнейшых у краіне.

Каб папярэдзіць цалкам натуральнае пытанне чытача пра тое, што ж падштурхнула аўтара гэтых радкоў сёння, праз чатыры гады, узяцца за пяро і звярнуцца да «спраў даўно мінулых дзён», скажу, што адбылося гэта па дзвюх прычынах: часткова з-за звычкі даводзіць да канца распачатае — а больш з-за таго, што сапраўднае разуменне сутнасці праекта, ягонай актуальнасці і значнасці для сучаснага выставачнага працэсу прыйшло толькі цяпер, пасля доўгага перыяду развагаў, падмацаваных вострымі дыскусіямі.

Сёння можна зірнуць на гэтую старую працу як бы «новымі вачыма», не толькі прааналізаваць як пэўны этап у творчай біяграфіі аўтараў, але і разгледзець яе ў кантэксце развіцця дывановай традыцыі ў цэлым, уявіўшы работы В.Маркаўца ў шэрагу іншых падобных работ розных майстроў: прадстаўнікоў традыцыйнай сялянскай лініі ў народным мастацтве, мастацкіх прымітывістаў, або інсітных, як цяпер іх модна называць, мастакоў, а таксама выпускнікоў акадэмічай прафесійнай школы жывапісу, да якіх належыць і сам В.Маркавец.

Аказалася, што заслаўскія маляванкі ўяўляюць сабой вельмі цікавы варыянт прымітывізму ў сучасным беларускім мастацтве і з'яўляюцца прыкладам глыбокага і ў той жа час цалкам асабаснага пераасэнсавання аўтарамі архаічнага (зразумела, з «вышыняў» пачатку новага, трэцяга тысячагоддзя) набытку нацыянальнай культуры ў пошуках свайго ўласнага бачання вобраза горада, з якім сёння так цесна звязана іх жыццё, мары і спадзяванні на лепшую будучыню.

Заслаўскі праект Т.Гаранскай і В.Маркаўца ўяўляе сабой 12 палотнаў-маляванак, якія маюць прыкладна аднолькавыя памеры (120х165 см) і выкананы ў тэхніцы тэмпернага і алейнага жывапісу на пафарбаваным у чорны колер палатне і дадаткова дапоўнены шырокімі тэкставымі каментарыямі.

Тэматыка гэтых жывапісных работ разнастайная і шырокая: тут і распрацоўка «Праекта герба Заслаўя» як спроба выпраўлення пэўнай, на думку аўтараў, гістарычнай несправядлівасці, і ўяўленні пра галоўных герояў падання — княжну Рагнеду і сына яе Ізяслава, і фантазія на тэму заснавання горада («Паўстаў горад Ізяслаў»), і адлюстраванне знаходжання ў Заслаўі выбітных прадстаўнікоў беларускай культуры («Сымон Будны ў Заслаўі», «Уладзімір Галубок у Заслаўі»), і паказ горада ў моманты слаўных падзеяў нашай гісторыі («Заслаўе і Грунвальд», «Заслаўе 1863–1864 гг.), ягоных старажытных пабудоваў («Спаса-Праабражэнская царква ў Заслаўі»)[1], ілюстрацыі да мясцовых легендаў («Паданне пра дзвюх князёўнаў»), карціны жыцця горада ў розныя гістарычныя эпохі («Заслаўе XVI–XVII стст.», «Заслаўе XVIII ст.»).

[1] Адметна, што ў сваім «гістарычным» праекце аўтары выкарыстоўваюць не першапачатковую назву гэтай пратэстанцкай храмавай пабудовы канца XVI — пачатку XVII стагоддзя, а ягоную сучасную назву ў якасці дзейнай праваслаўнай царквы.

Першае, што звяртае на сябе ўвагу, — гэта парадаксальнасць выбару мастацкага вырашэння серыі, калі казаць пра суадносіны агульнай мастацкай задумы са сродкамі, абранымі для ягонай рэалізацыі. У канцэпцыі праекта дэкларуецца: «...адметнасць серыі... у спалучэнні традыцыі маляванкі і... даследніцкага матэрыялу па гісторыі Заслаўя», ці, іншымі словамі, абазначана спроба аб'яднання навуковага і мастацкага падыходаў. І калі першы вызначаюць аналітычнасць, яснасць і дакладнасць аргументацыі, апеляцыя да адзінкавага, але поўна і аб'ектыўна прадстаўленага факта (падзеі, асобы, з'явы грамадскага жыцця), дык маляванка вызначаецца схільнасцю да эмблематычнай, абагульненасімвалічнай і ў пэўным сэнсе безапеляцыйнай падачы матэрыялу. З улікам вышэйсказанага можна было б канстатаваць прынцыповую немагчымасць вырашэння гэтай супрацьлегласці аўтарскай устаноўкі мастацкімі сродкамі, калі б не зварот да міфатворчасці з яе парадаксальнай логікай і унікальнай здольнасцю надаваць аб'ектыўна-ўсеагульны характар перажываннямэмацыйнага плана.

Міфатворчасць аўтараў праекта выразна праявілася найперш у імкненні да стварэння хутчэй паэтычнага, чым дакладна гістарычнага вобраза Заслаўя як «вечнага горада» і «горада гарадоў», апірышча нацыянальнага духу, набытага ў паяднанні традыцый язычніцтва і праваслаўнай веры, а таксама як цэнтра культурнага адраджэння Радзімы. Выбар жа аўтарамі дэкларатыўна-дэкаратыўнай мовы маляванкі стаў мастацкім выражэннем іх імкнення да таго сапраўды нацыянальнага, народнага спосабу выказвання, які найбольш адэкватна ўвасабляе задуманую імі праграму і надае асаблівую пераканальнасць, шчырасць і верагоднасць усяму сказанаму. Абраны ж пры гэтым сінкрэтычна-універсальны спосаб падачы матэрыялу, наяўнасць дзвюх паралельных праграм — вербальнай і ўласна выяўленчай — вельмі характэрна для стварэння міфапаэтычнага «Заслаўя» такім, якім яго бачылі і хацелі прадставіць гледачам аўтары праекта.

Магчыма, камусьці гэтая работа магла б падацца знешне кан'юнктурнай, ідэалагічна зададзенай, калі б яе не вылучалі надзвычайная шчырасць і глыбокае пачуццё любові да горада і занепакоенасць ягоным далейшым лёсам. Аўтары, якія па-свойму мадэлявалі, будавалі і нават ў пэўным сэнсе праграмавалі глядацкую рэакцыю, мелі сапраўды годную мэту: прыцягнуць увагу грамадскасці да гаротнага сучаснага стану аднаго з найстаражытных гарадоў Беларусі, чыя тысячагадовая гісторыя на сённяшні дзень нават не ўганаравана добрай музейнай экспазіцыяй. Міжволі дзівішся, што ў наш цынічна-прагматычны, даўно ўжо не сентыментальны час усё яшчэ знаходзяцца дзівакі-ідэалісты, здольныя верыць у вялікую пераўтваральную і ачышчальную сілу мастацтва — і гэта пасля ўсіх эксперыментаў у імя сацыяльных утопій першай паловы XX стагоддзя, што скончыліся трагічна! Якой жа моцнай мусіць быць гэтая вера ў аўтараў заслаўскага праекта, калі іх самыя патаемныя думкі і пажаданні атрымалі такое гучнае, плакатна-пракламатыўнае, вострапубліцыстычнае выяўленне! Пры гэтым мы свядома апускаем непазбежныя развагі наконт суб'ектыўнасці аўтарскага падыходу і спрошчанасці ўласна гістарычнага аспекту бачання імі мінуўшчыны горада. На мой погляд, дастаткова таго, што гэты праект — акцыя глыбока патрыятычная і цалкам эмацыйная, а таму не падлягае суровай крытыцы з пазіцыі аб'ектыўных навуковых ведаў.

Цікава, што ў гэтым праекце прысутнічаў яшчэ і нейкі асаблівы, рытуальна-магічны складнік. Заслугоўвае асаблівай увагі сам факт правядзення выставы ў інтэр'еры старажытнай, тады яшчэ дапажарнай, вежы. У аўтара гэтых радкоў падчас агляду выставы ў Заслаўі з'явілася дзіўнае, амаль містычнае адчуванне прысутнасці на цырымоніі язычніцкага рытуалу ахвярапрынашэння выяваў бажышчу-гораду, ягонаму «genius loci»[2], што, вядома ж, ніяк не магло абразіць старажытныя сцены кальвінскага збора — хутчэй наадварот: прыдало мастацкай акцыі, што адбывалася ў ім, асаблівы, падкрэслена сакральны характар.

Работы былі размешчаны ў аскетычна суровых інтэр'ерах вежавых пляцовак, на нетынкаваных сценах: па чатыры у кожным з трох імправізаваных залаў («Рыцарскім», «Старажытнасці», «Паданняў»). Як і іх прататыпы — маляванкі традыцыйнага паходжання, работы Віктара Маркаўца не былі ўзяты ў рамкі і не прэтэндавалі тым самым ні на «карціннасць», ні на высокі сацыяльны прэстыж музейнага экспаната.

Вежа ў сістэме сімвалаў міфалагічнай карціны свету, як вядома, нясе тую самую сістэму значэнняў, што і гара, слуп, дом, палац, храм, алень, жанчына, сусветнае дрэва, — г.зн. увасабляе ідэальную мадэль светабудовы, гармонію Жыцця, паўнату ўвасобленага Быцця, а таксама і ягоную аснову, тую галоўную апору, або магічную жыватворную вось, якая звязвае ўсе тры міфалагічныя сферы быцця ў адно цэлае.

Маляванкі заслаўскага цыкла, размешчаныя па чатырох сценах, як быццам па чатырох баках свету, у кожным з трох ярусаў кальвінскай вежы, сімвалічна ўвасаблялі міфапаэтычны топас горада як цэласнай светабудовы і з'яўляліся паэтычнай метафарай адзінства і ўзаемаадлюстравання мікра- і макрасветаў, Заслаўя і Беларусі, горада, краіны і Сусвету. Нездарма ўсяго іх было 12. Бо гэтая лічба ўвасабляе не толькі сімволіку замкнёнага прыродна-каляндарнага цыкла, сельскагаспадарчага года, яна ўтрымлівае ў сабе саму ідэю паўнаты і завершанасці, цыклічнай узнаўляльнасці і вечнасці жыцця, як яго трактуе міфалагічная свядомасць, якая і сёння застаецца асновай менталітэту беларусаў.

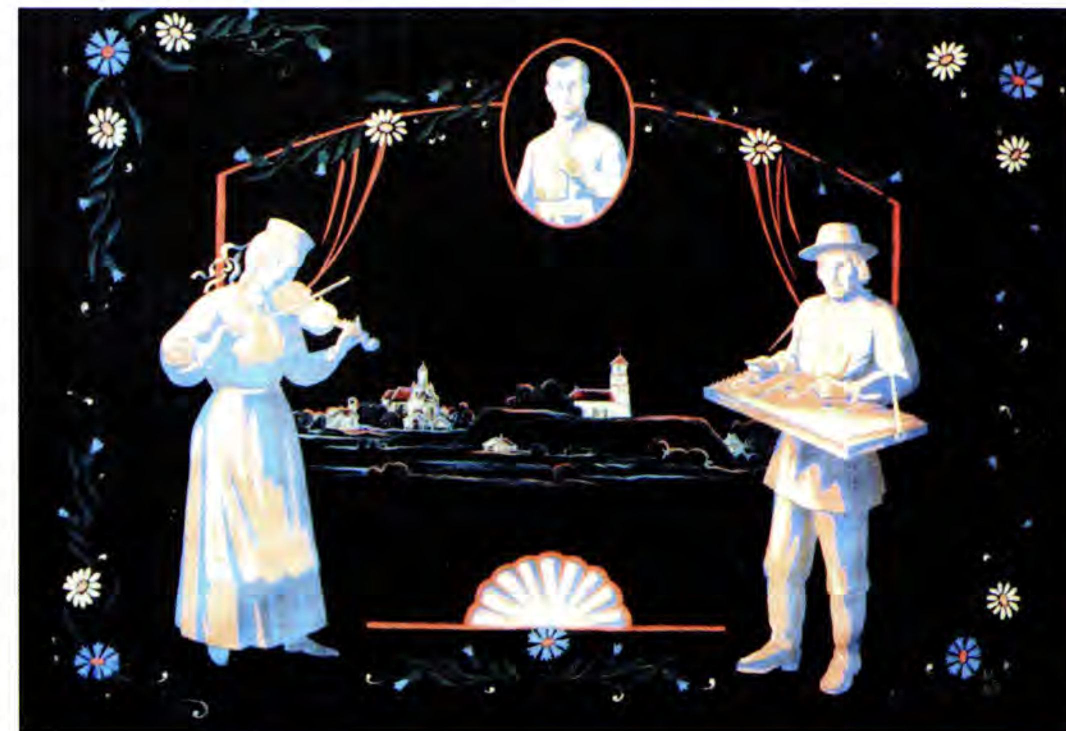
Вось і традыцыйная маляванка з пышным букетам у вазе ў цэнтры жывапіснага поля, павешаная на сцяне сялянскай хаты — нібыта з меркаванняў чыста дэкаратыўных і часткова утылітарных[3], — на самай справе выконвала куды больш значную, рытуальна-магічную функцыю. З'яўляючыся своеасаблівай язычніцкай «іконай», яна мела ў сабе рысы звычайнага апатрапеона[4] і універсальнага сімвала пажадання добра; яна як бы ахоўвала мір, спакой і дабрабыт у сялянскай хаце.

Плоскаснасць, дакладнасць кампазіцыйнай структуры, чыстата каларыстычных вырашэнняў, выразнасць контураў, ураўнаважанасць і прастата сілуэтаў — вось тыя выразныя сродкі, якія вызначаюць мастацкую спецыфіку маляванкі.

Віктар Маркавец як майстар, які тонка адчувае і хораша стылізуе гэтую мастацкую мову, у сваіх работах заслаўскай серыі ўнёс у яе ўласнае аўтарскае бачанне, асабліва творчы пачатак і ўзбагаціў яе новымі адкрыццямі. Ён, у адрозненне ад народнага майстра-жывапісца, галоўным героем свайго цыкла бачыць не нейкую абстрактную сутнасць, а цалкам канкрэтны аб'ект, рэальны горад, які пераўтварае ў мастацкі сімвал роднай зямлі.

Топас Заслаўя — гэта ва ўяўленні аўтара шматаспектны вобраз, які аб'ядноўвае і ўвасабіў у сабе не толькі гістарычны лёс горада, але і ягоную прыроду, ландшафт і скарбы яго зямлі, ягоныя расліны і помнікі, герояў і паданні. Гэты вобраз мусіць быць лёгка пазнавальным, таму аўтар увасабляе яго ў найбольш вядомых, стала замацаваных у памяці прыкметах горада. Гэта архітэктурныя помнікі, сярод якіх найчасцей выступае кальвінскі збор — найстарэйшая з тых каменных пабудоваў Заслаўя, што захаваліся, паказаны аўтарам то ў адзіноце, то разам з гарадзішчам «Вал», на якім ён размешчаны. Гэта таксама гарадзішча «Замэчак» — месца першапачатковага заснавання горада ў X стагоддзі. Гэта і характэрныя асаблівасці мясцовага прыроднага ландшафту, як, напрыклад, водападзел дзвюх рэчак і старажытныя курганы. І, апроч таго, гэта штосьці яшчэ невымоўнае, няўлоўна прыцягальнае, накшталт таго самага салодкага «дыму Айчыны», што прысутнічае ў выявах заслаўскай серыі.

Заслаўе для аўтара — гэта ўся Беларусь, як ён яе разумее і адчувае, у яе самых значных асобах і падзеях. Метафарычна ён атаясамлівае горад са славай вялікага нацыянальнага асветніка С.Буднага і вядомага тэатральнага дзеяча пачатку XX стагоддзя У.Галубка, якія тут працавалі. У эмблематычнай форме аўтар прадстаўляе горад як кузню зброі паўсталых касінераў К.Каліноўскага і як цэнтр, у якім фарміраваліся войска



Віктар Маркавец. Уладзімір Галубок у Заслаўі. Маляваны дыван. Тэмпера, алей, 1996. 120x165.



Віктар Маркавец. Рагнеда ды Ізяслаў. Маляваны дыван. Тэмпера, алей, 1992. 120x165.

[2] Лац. «геній месца», дух горада.
[3] З чым згодная большасць як айчынных, так і замежных даследчыкаў маляванак.
[4] Абярог (ад грэч. «які адводзіць зло»).

для Грунвальдскай бітвы. Аб'ектыўна за ўсім гэтым можна было б угледзець гіпербалізацыю, калі не мець на ўвазе, што гэта найперш мастацкі вобраз, які ствараецца з дапамогай пэўных выяўленчых сродкаў.

Характэрнай рысай аўтарскага стылю стала пераўтварэнне чалавечай постаці ў арнаментальны матыў, чаго не ведала традыцыйная малянка, і, адпаведна, распрацоўка новых кампазіцыйна-рытмічных вырашэнняў з яго выкарыстаннем. Так, разам з характэрнай для народнай маляванкі кампазіцыйнай іерархіяй: сярэднік — перыметральная абламоўка як сакральны цэнтр — перыферыя («Праект герба Заслаўя», «Спаса-Праабражэнская царква») — у такіх работах, як «Уладзіслаў Галубок у Заслаўі», «Заслаўе XVIII ст.», прысутнічае рытмічная акцэнтоўка вертыкальных бакавін кампазіцыі, дзе і размяшчаюцца выяўленчыя постаці-матывы, што прымаюць на сябе асноўную семантычную нагрузку выявы («Рагнеда ды Ізяслаў»). Традыцыйная кампазіцыйная схема мадыфікуецца В.Маркаўцом у бок большай дынамічнасці дзякуючы актывізацыі дыяганальных рытмічных восей, якія праходзяць праз выяўленчы «сярэднік» і аб'ядноўваюць яго з вугла-вымі ўчасткамі, чым дасягаецца большая звязанасць і адзінства ўсёй кампазіцыі («Заслаўе 1863—1864 гг.», «Заслаўе і Грунвальд»). У гэтым сэнсе адным з лепшых аўтарскіх вырашэнняў, калі дыяметральна супрацьлеглыя напрамкі кампазіцыйных дыяганаляў дэманструюць маральна-этычны змест выявы і маюць сэнсаваральны характар, можна назваць адметнае і паводле тонкасці каларыстычнага вырашэння «Паданне пра дзвюх князёўнаў».

Асаблівы характар у аўтара заслаўскіх маляванак мае прасторавая пабудова кампазіцыі. У дыванах традыцыйнага паходжання адрознай рысай было адзінства выяўленчай і прадметнай плоскасцей, чым забяспечвалася строгае захаванне двухмернасці выявы і амаль што поўная адсутнасць якогасьці намёку на глыбіню, г. зн. аптычную верагоднасць выявы. У В.Маркаўца як мастака акадэмічнай вывучкі глыбінная, а значыць, і ілюзорнасць ягоных панарамных выяваў дзіўным чынам аб'ядноўваюцца з плоскаснасцю агульнай дэкаратыўнай пабудовы цэлага («Уладзіслаў Галубок у Заслаўі», «Заслаўе XVI–XVII стст.»).

У ягоных работах прастора — гэта асаблівая сімвалічная гіперрэальнасць, канкрэтная, пэўная, пазнавальная і ў той жа час казачна прыгожая. Гэта той парадаксальны выпадак, калі сімвал не губляе сваёй сакральнасці; тым самым немудрагелістая рэчаіснасць ператвараецца ў ідэал жыццеўладкавання, а сама выява «дыхае» супакаеннем, адчуць якое так неабходна ў гэтым складаным, мітуслівым, заблытаным жыцці.

Пры сузіранні гэтых работ глядач набывае надзейнасць і спакой, усведамленне разумнасці светабудовы, упэўненасць у будучыні, а часам і неўсвядомленае адчуванне шчасця, стыхійнай радасці існавання. Падобнае адчуванне бывае ў храме пасля глыбокай і чыстай малітвы. У некаторым сэнсе гэта тое, што псіхолагі называюць унутранымі «мыліцамі»... Гэты эфект характэрным чынам адрознівае творы т. зв. «масавага» мастацтва. Эфект іх уздзеяння дваісты: ён можа быць і дабратворны, і раздражняльна-разбуральны; вядома ж, ён нясе ў сабе схаваную пагрозу ў тым выпадку, калі, напрыклад, становіцца сродкам ідэалагічнага ціску. Аднак ягонае прызначэнне, безумоўна, шырэйшае і цалкам гуманістычнае: спрыяць гарманізацыі ўзаемадачыненняў індывідуума і соцыуму, прыроды і культуры.

Думаецца, што менавіта такі першапачатковы сэнс укладалі ў свае работы аўтары заслаўскага праекта.

Унікальнасць праекта «Старонкі гісторыі Заслаўя ў маляванках В.Маркаўца» — у тым, што ў ім дзіўным чынам сыходзяцца свядома або несвядома аб'яднаныя аўтарам традыцыі прафесійнай мастацкай культуры і архаічных пластоў традыцыйнай народнай культуры, утвараючы пэўны сімбіёз са з'явамі сучаснай масавай творчасці. А гэта яшчэ раз дэманструе, што сёння не можа быць прынцыпова адрозным мастацтва для адукаваных і неадукаваных, а паняцці «элітарнае» і «масавае» ў дачыненні да мастацкай творчасці, палярна разведзеныя крытыкамі, усё ж дзіўным чынам перасякаюцца.



Віктар Маркавец. Паданне пра дзвюх князёўнаў. Маляваны дыван. Тэмпера, алей, 1996. 120х165.

Калі адхінуць заслону часу...

Мікола КУПАВА



Калі малююць дзеці — гэтаму немагчыма не радавацца. Дзіцячыя малюнкі — нібы эліксір радасці і жыццёвай сілы.

XX стагоддзе ўвайшло ў нашую гісторыю не толькі сваімі жудаснымі і трагічнымі падзеямі, не толькі значнымі дасягненнямі ў галіне палітыкі. Мінулае стагоддзе адметнае таксама вялікімі набыткамі ў літаратуры, выяўленчым, музычным, тэатральным мастацтвах ды культуры ў цэлым. І ў гэтым кантэксце дзіцячая творчасць уяўляецца зусім унікальнай з'явай. Мы валодаем вялікай калекцыяй дзіцячага малюнка, у якой прадстаўлена амаль усё XX стагоддзе.

Вядома, што дзеці малявалі заўсёды і паўсюль, у розныя часы і ў розных умовах: у школе і дома, у мірны час і ў вайну, пад акупацыяй і ў вольнай краіне. Захаваліся дзіцячыя малюнкі пачатку стагоддзя і часоў апошняй сусветнай вайны, сярэдзіны і канца стагоддзя. На пачатку стагоддзя дзеці вучыліся маляваць у хатніх настаўнікаў-мастакоў і ў прыватных мастацкіх школах. У Вільні працавала школа выяўленчага мастацтва І.Трутнева, у Віцебску — школа Ю.Пэна, у Менску была прыватная мастацкая школа. У 1923 годзе ў Віцебску быў створаны мастацкі тэхнікум.

Зразумела, чым большая колькасць дзяцей ахоплена спецыяльнай мастацкай адукацыяй, тым больш шансаў выявіць патэнцыйныя таленты. У Заходняй Беларусі, па ўсім відаць, эстэтычнае выхаванне стаяла не на апошнім мес-



Андрэй Мартыненка, 15 гадоў. Грунвальд. Гуаш, 1995.



Ганна Раманоўская, 15 гадоў. Беларуская народная казка «Іван Світаннік». Гуаш, 1994.

Зміцер Траяновіч, 16 гадоў. За Беларусь. Паўстанне 1794 года. Гуаш, 1994.

цы (што варта глыбокага і ўсебаковага вывучэння). Пра гэта сведчаць надзвычай цікавыя малюнкі (тыя, якія ўдалося выявіць) юных творцаў і настаўніцкая практыка Язэпа Драздовіча: у канцы 1920-ых гадоў мастак выкладаў маляванне ў Віленскай, Навагрудскай і Радашковіцкай гімназіях.

У Савецкай Беларусі ў 1930-ыя гады ў буйных гарадах існавалі мастацкія гурткі. У 1937 годзе была адкрыта дзіцячая мастацкая студыя ў Мінскім Палацы піянераў і школьнікаў. У 1947 годзе у Мінску заснавана мастацкая вучэльня. Пазней, у 1960-ыя гады, ствараецца Рэспубліканская школа-інтэрнат мастацтваў імя І.Ахрэмчыка, а ў далейшым даволі шырокая сетка мастацкіх школаў. Нарэшце ў 1980-ыя — 90-ыя гады былі створаны мастацкія вучэльні ў буйных гарадах Беларусі, а ў Мінску рэарганізаваныя Мастацкі ліцэй пры Беларускай акадэміі мастацтваў і Рэспубліканскі каледж мастацтваў, запрацавалі шматлікія студыі ў Дамах дзіцячай творчасці.

Нядзіва, што ў асяроддзі мастакоў суполкі «Пагоня» ўзнікла ідэя наладзіць выставу дзіцячага малюнка, дзе былі б прадстаўлены работы беларускіх дзяцей, створаныя на працягу ўсяго XX стагоддзя. Было вядома, што ў розных рэгіёнах краіны зберагаюцца работы розных гадоў. Ідэю падтрымала кіраўніцтва Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі. І вось унікальная паводле ўсіх крытэрыяў выстава была адкрыта ў названым музеі 1 чэрвеня 2001 г.

На вялікі жаль, няшмат захавалася — або нам не ўдалося выявіць — дзіцячых малюнкаў самага пачатку стагоддзя. На выставе прадстаўлены невялікага памеру альбомныя работы алоўкам Вадзіма Багдановіча («Партрэт» і «Анёл») 1906 года. Значна пазней, у 1920 г., другі, зводны брат Максіма Багдановіча, 15-гадовы Аляксей Багдановіч, намаляваў алеем рамантычны краявід, які можна назваць «Адліга». Гэтыя творы захоўваюцца ў Беларускім Дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва.

Адпавядае традыцыям свайго часу альбом 1913 г., які належаў Ніне Вагнер, дзе для паненкі на добрую памяць аўтары пакідалі свае каляровыя малюнкі. Гэта вывы Вільні, букеты кветак, краявіды — шчырыя сведчанні прыязі і любові.

Асабліва для нас каштоўны экспанат — малюнак роднай хаты Пётры Сергіевіча ў вёсцы Стаўрова на Браслаўшчыне. Ён зроблены будучым класікам беларускага выяўленчага мастацтва ў 1916 годзе.

Вядома, што малявалі ў дзяцінстве не толькі будучыя мастакі, але і літаратары: пісьменнікі Кузьма Чорны, Васіль Быкаў, Уладзімір Калеснік, паэт і кампазітар Сяргей Новік-Пяюн.

Вядомы беларускі культурны дзеяч С.Новік-Пяюн пранёс захапленне паэзіяй, песняй і маляваннем праз усё жыццё. Для нас асабліва цікавыя малюнкі з часу яго навучання ў Нясвіжскай





Каця Трапезнікава, 15 гадоў. Вялікі князь Казімір, з сынам Казімірам. Гуаш, 1995.

Мікола Купава, 17 гадоў. Стары Мінск. Акварэль, 1963.

Вітусь Купава, 7 гадоў. Свабода. Акварэль, 1996.













Віктар Корзун, 16 гадоў. Навагрудскі замак. Лінагравюра, 1979.

Уладзімір Навумовіч. Сымон-музыка. Аловак, 1934.

Іра Купава, 10 гадоў. Хведар Набілкін. Лінагравюра, 1979.

Вільня (гарадскі краявід). 1913. З альбома Ніны Вагнер.

Базыль Рабіза, 13 гадоў. Ліцьвін. Акварэль, аловак, 1927.

Сяргей Новік-Пяюн. Пейзаж з замкам. Акварэль, 1917.

Жэня. Акварэль, 1926. Малюнак аднаго з вучняў Навагрудскай беларускай гімназіі.













Мікола Якімовіч, 14 гадоў. Хлопчык вайны. Аловак, 1943.

Вадзім Багдановіч. Анёл. Аловак, 1906.

Ніна Карпук, 9 гадоў. Святы Мікалай. Аловак, акварэль, 1935.

Яўген Кулік, 15 гадоў. Кампазіцыя. Аловак, 1952.

Уладзімір Басалыга. Вёска Машчыцы, Слуцкі раён. Аловак, 1954.

Пётра Сергіевіч. Хатка ў в. Стаўрова, дзе я нарадзіўся. Аловак, 1916.

гімназіі, якую ён скончыў у 1924 годзе. У далейшым лёс героя склаўся трагічна. Ён прайшоў польскі астрог, турму гестапа і вязніцу НКУС. Цяпер ягоныя малюнкі захоўваюцца ў Дзяржаўным музеі гісторыі беларускай літаратуры. У паказаных на выставе малюнках 10-гадовага Сяргея — розныя тэмы з сялянскага жыцця, краявіды, помнікі архітэктуры. Гэта цудоўныя краявіды «Зімовая ноч» (акварэль, 1916 г.), «Сялянскі дом», «Пейзаж з замкам» (абодва 1917 г.).

Альбом работ вучняў Навагрудскай беларускай гімназіі (дзе ў канцы 1920-ых гадоў выкладаў маляванне Язэп Драздовіч) — каля 10 твораў — захоўваецца ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі. Сярод малюнкаў — «Жняя» і выявы беларускі і беларуса ў народным адзенні (1926 г.).



Захаваліся надзвычай цікавыя малюнкі трынаццацігадовага Базыля Рабізы з вёскі Кляны Дзісенскага павета, датаваныя 1927 годам і падпісаныя рукою самога юнага мастака. Тут і выявы рыцараў-вояў: ліцвін, крыжак, татарын і г. д., і партрэты гістарычных асобаў, і від вёскі, і стрыжка авечкі, і Новы год — пад ёлкай хлопчык атрымлівае падарунак ад святога Міколы... Базыль Рабіза — беларускі селянін з душой інтэлігента. Ён скончыў сельскагаспадарчую школу пад Вільняй і ўсё жыццё працаваў на зямлі. Сябраваў з М.Машарам, Я.Пачопкам, Я.Драздовічам. У Драздовіча, гледзячы на ягоныя працы, вучыўся. Два гады таму Б.Рабізы не стала.

Цудоўны свет паўстае на малюнках 9-гадовай Ніны Карпук з вёскі Рачкі Жабінкаўскага павета. Тут можна ўбачыць і сяброўак дзяўчынкі, і незвычайныя кветкі, і родную школу, і вятрак, і карагод дзяцей, і птушак пад казачным сонцам... Ніна нарадзілася ў 1926 годзе, на выставе прадстаўлены альбом з малюнкамі 1935 года.

Малюнкі алоўкам — партрэты аднавяскоўцаў, роднай маці за прасніцай — належаць 13-15 гадоваму Міколу Якімовічу. Можна смела назваць гэтыя малюнкі геніяльнымі. Тое, што хлопчык без аніякай спецыяльнай падрыхтоўкі меў гэткі прафесіяналізм, гаворыць пра абсалютнае мастацкае бачанне. Шкада, што і потым Мікола не атрымаў мастацкай адукацыі. Ён займаўся літаратурай, крытыкай тэарэтыкаў марксізму, марыў стварыць падпольную антысавецкую арганізацыю. Пачуваў сябе мастаком зусім кароткі час, абмежаваны гадамі вайны.

Палаючы пад бамбёжкамі Мінск намаляваў зусім яшчэ малы Генрых Ціхановіч. Першы ваенны малюнак Генрыха (падобнымі ў гады вайны быў змалёваны не адзін альбом) датаваны 25 чэрвеня 1941 года.

Сёння цікава зірнуць скрозь заслону часу і ўбачыць першыя работы юных творцаў, якія зрабіліся вядомымі ў Беларусі мастакамі. На выставе прадстаўлены малюнкі Жэні Куліка, Валодзі Басалыгі, Аляксея Марачкіна, Льва Алімава, Паўлюка Татарнікава ды іншых.

Выстава «Свет вачыма дзяцей Беларусі XX стагоддзя» — падзея ў нацыянальным культурным жыцці. Упершыню была ажыццёўлена спроба сабраць разам усё, што захавалася з дзіцячай творчасці мінулага стагоддзя. Прыемна ўсведамляць, што выстава сведчыць пра разуменне юнымі мастакамі высокіх паняццяў — Айчына, Свабода, Незалежнасць, пра павагу да нацыянальных гістарычных сімвалаў. Але сапраўдныя скарбы сабраны разам не дзеля таго, каб пасля закрыцця выставы ізноў вярнуцца ў старыя шуфляды, у небыццё. Гэты збор дзіцячых работ варты стаць асновай для новага музея — дзіцячай творчасці.



Задача ж даследчыкаў і гісторыкаў беларускай культуры — заняцца вывучэннем гэтага незвычайнага пласта нашага выяўленчага мастацтва.

P.S. Вельмі шкада, што шмат твораў з ліку адабраных для экспанавання не былі паказаны на выставе. Сярод іх вялікая калекцыя малюнкаў на патрыятычную тэму, якія па-сапраўднаму дэманструюць любоў да Бацькаўшчыны, нашых сімвалаў, адлюстроўваюць падзеі нашай гісторыі, помнікі архітэктуры і інш. Не паказаны, думаецца, не толькі з-за браку месца ў залах музея...

Генрых Ціхановіч, 7 гадоў. Ваенны малюнак. Каляровы аловак, 1944.

Аляксей Марачкін, 16 гадоў. Брат Мікола ідзе ў школу. Акварэль, 1956.

Праекцыя вобраза і знака

Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

Сярод розных відаў выяўленчага мастацтва жывапіс па сваёй прыродзе — найбольш знакавы. Уся гісторыя развіцця жывапісу, як і аналіз любой выявы ці то ў сюжэтна-фігуратыўным, ці ў абстрактным яго напрамку, сведчаць пра гэта.

Карэнныя змены ў паэтыцы і стылістыцы жывапісу можна схематызавана падзяліць на тры этапы: спачатку ўвага творцы была сканцэнтравана найперш на знешняй рэальнасці, потым на суб'ектыўным, а ў наш час звярнулася і да інтэрсуб'ектыўнага ў свядомасці мастака[1]. Знакавасць жывапісу, абумоўленая, дарэчы, яшчэ і вербальнай крыніцай паходжання мастацкага вобраза[2], у сваю чаргу, акрэслівае ўзаемадачыненні ўласна жывапісных сістэмных і несістэмных (адзінкавых) знакаў.

Значная частка даследаванняў знакавых формаў у мастацтве звязана з лінгвістычным матэрыялам. На жаль, праблемам семіётыкі ў выяўленчым мастацтве прысвечана не так шмат навуковых даследаванняў. Сярод найбольш цікавых — кніга Saint Martin F.Semiotics of Visual Language. Bloomington, 1990, а таксама працы А.Рыгля, Э.Панофскага, Пірса, Сасюры, М.Шапіры, М.Бела, Н.Брайсена.

Нельга не заўважыць, што яшчэ ў «дагістарычны» перыяд развіцця мастацтва мастацкае ўспрыманне пачынаецца з пошукаў жывой формы, а завяршаецца тым, што адыходзіць ад яе і ўсё больш набывае знакавы характар. Але доўгі час мастацкі вобраз як спецыфічная для мастацтва форма адлюстравання рэчаіснасці, выяўлення думак і пачуццяў мастака[3] трымае лідзіруючыя пазіцыі. На працягу шэрага стагоддзяў у розных стылях, напрамках і жанрах мастацкі вобраз меў свае асаблівасці, валодаў рознай ступенню ўмоўнасці, схіляўся ці да апавядальнай апісальнасці, ці да метафарычнай асацыятыўнасці і сімволікі. Мастацкі вобраз характарызаваўся цэласным духоўным зместам; у ім былі арганічна зліты эмацыянальныя і інтэлектуальныя адносіны мастака да свету.

Пытанне пра наяўнасць мастацкага вобраза ў беспрадметным мастацтве выклікала сур'ёзныя дыскусіі сярод даследчыкаў культуры. Знак лічыўся ўсяго толькі прадстаўніком іншага аб'екта, своеасаблівым інтэрсуб'ектыўным медыятарам, напоўненым пэўнай інфармацыяй, дробным элементам структуры мастацкага вобраза, які не мог прэтэндаваць на цэнтральную ролю ў творы. Мастацкі вобраз, у сваю чаргу, не проста абазначаў ці замяшчаў якую-небудзь з'яву, а адлюстроўваў рэальныя якасці аб'екта.

Знакавы характар жывапісу пачаў больш выразна праяўляцца ў апошняй чвэрці XIX стагоддзя. Што да ролі натуры ў стварэнні мастацкага вобраза, яшчэ Поль Гаген адзначаў: «Мадэлі для нас, мастакоў, — гэта толькі друкарскія літары, якія дапамагаюць нам выявіць сябе»[4]. У сваю чаргу, Поль Сезан літаральна пазбавіў жывапіс выяўленчых ілюзій. Ён першы адышоў ад лінейнай перспектывы, перайшоў ад геаметрычна правільнай выявы да выяў, хоць і апраўданых памастацку, але не маючых пад сабой строгай геаметрычнай базы[5]. Пазней кубісты прапанавалі выкарыстоўваць куб у якасці універсальнага пластычнага модуля. Яшчэ больш шырока базавыя геаметрычныя формы ўжываў для ўвасаблення ўласных «абсалютных ідэй» К.Малевіч.

У абстрактным напрамку знакавасць жывапісу праявілася асабліва яскрава, бо «абстракцыя як прага тварэння неспасцігальных знакаў схавана на дне душы чалавечай»[6]. Разбураючы прамыя сувязі з натурай, абстракцыя дала «вызваленым» элементам жывапісу — колеру, фактуры, лініі і г. д. — магчымасць жыць уласным жыццём[7]. Сілы мастакоў былі кінуты на тое, каб выявіць самастойнае жыццё матэрыялу, у чым праявіўся ці не галоўны прынцып авангарднай метафізікі. І, акрамя таго, абстракцыя прадэманстравала «апошні, малекулярны ўзровень, на якім жывапіс яшчэ застаецца жывапісам»[8].

Тэорыя пра «вызвалены жывапіс» набыла шырокую папулярнасць сярод прадстаўнікоў розных напрамкаў т. зв. «авангарда» ў пачатку XX стагоддзя. Сфармуляваная першапачаткова як вербальны тэкст, яна ператварылася ў візуальна-выяўленчы міф у творчасці мастакоў-авангардыстаў. «Увесь жывапіс да супрэматызму быў скаваны формай натуры і чакаў свайго вызвалення, каб ґаварыць на ўласнай мове», — адзначаў Казімір Малевіч[9]. Пра «канчатковае вызваленне вялікага мастацтва жывапісу ад неўласцівых яму рысаў літаратурнага, сацыяльнага і груба жыццёвага характару» піша і Вольга Разанава, падкрэсліваючы, што «ў выпрацоўцы гэтага каштоўнага светаўспрымання і ўтрымліваецца заслуга нашага часу»[10].

У сярэдзіне 1910-ых гадоў мастацтва становіцца аміметычным, алагістычным і, што самае галоўнае, знакавым. К.Малевіч упершыню ў гісторыі сусветнага мастацтва ставіць задачу стварэння суверэннай і незалежнай мовы жывапісу. Асэнсаванню мовы новага (у першую чаргу абстрактнага) жывапісу як радыкальна знакавай з'явы, кардынальна непадобнай на мову старога жывапісу, спрыяла з'яўленне семіётыкі[11].

Яшчэ ў пачатку XX стагоддзя з'яўляецца адчуванне аднаснасці тэрміна «абстракцыя» ў жывапісе, паколькі імкненне да выяўленчай выразнасці ніяк не стасуецца з філасофскім паняццем «абстракцыя». «Семантыка абстрактнага мастацтва праяўляецца ў тым, што яно пазбаўлена алюзій да рэальнасці. (...) Сінтаксіс і семантыка тут раўнапраўныя, структура ёсць значэнне, а значэнне ёсць структура, а значыць, магчымасць розных перакадзіровак і перагруповак бясконцая ў прынцыпе»[12].

Асаблівая цікавасць да абстракцыі як да знакавай канструкцыі ў другой палове XX стагоддзя спрыяла інстытуалізацыі абстрактывізму, прызнанню яго арганічнай з'явай у жывапісе. І хоць у сваіх творах неаабстракцыяністы ўсё радзей звяртаюцца да сімволікі колеру ці прадуманай вытанчанасці лінейна-плямавых рытмаў, іх кампазіцыі не пазбаўлены канцэптуальнай завершанасці і знакавасці. Так званая «новая абстракцыя» ў 1950–1960-ыя гады хоць і не стала надзвычай арыгінальнай падзеяй, але ў чарговы раз прадэманстравала магчымасці жывапісу як багатай на мастацкія сродкі знакавай сістэмы.

У 1960–1970-ыя гады значна пашыраецца кола мастакоў, якія пачыналі сваю творчасць у рэалістычным фігуратыўным жывапісе і потым прыходзілі да разнастайных формаў абстрактнага, выразна знакавага жывапісу. Некаторыя з жывапісцаў пры гэтым катэгарычна адмаўляліся ад прыёмаў традыцыйнага мастацтва і ў сваёй творчасці прыходзілі да амаль бессвядомага аўтаматызму і экспрэсіі; іншыя ў сваіх эксперыментах так ці інакш карысталіся імі.

Вопыт семантычнага «прачытання» жывапісу, рух ад вобраза да знака становіцца асабліва актуальным з наступленнем эпохі постмадэрнізму, калі мастакі сталі адмаўляцца тварыць у мастацкіх вобразах і пачалі свядома працаваць у знакавых. Пры гэтым сцвярджалася, што «знак мае прынцыпова іншую сутнасную прыроду, чым вобраз, і, адпаведна, іншую сістэму сэнсаў і значэнняў тлумачэння і прагматычнага выкарыстання (а значыць, іншы метад нараджэння знака мастаком)»[13].

У 1980-ыя гады ў постмадэрнісцкай эстэтыцы з'яўляецца тэрмін «сімулякр», які займае месца, што ў традыцыйнай эстэтычнай сістэме належала тэрміну «мастацкі вобраз». Само слова «сімулякр» вядзе паходжанне ад Платона і азначае «копію копій», але, уведзенае ў сучасную эстэтыку Ж.Бадрыярам, яно стала абазначэннем эрзацрэчаіснасці, муляжа, стэрэатыпа, псеўдарэчы, пустой формы. Сімулякр прадэманстраваў адсутнасць вобраза і арыгінала, прадставіў артэфакт, заснаваны на ўласнай рэальнасці. Але, напэўна, лепшае філасофскае тлумачэнне гэтаму тэрміну даў Ж.Дэлёз, калі абазначыў сімулякр як знак, што адмаўляе і арыгінал, і копію, як выяву, пазбаўленую падабенства [14].

Дзякуючы ўплывам канцэптуалізму, яшчэ адной уласцівасцю жывапісу становіцца ўзрастанне ў яго паэтыцы ролі слова. Адначасова з тым, як з мастацтва ўсё актыўней выдаляўся прадмет, слова «рабілася ўсё больш чытэльным і нават змагло замяніць выяву. Наданне дамінантнай ролі «лінгвістычнаму аспекту» ў жывапісе, як і наданне слову прадметна-выяўленчай якасці, былі сапраўднымі прарывамі авангарда»[15].

Вынікам імкнення да свабоды ад любых эстэтычных догмаў, да пераадолення аднамернасці ў жывапісе стаў зварот мастакоў да вольных гульняў са знакамі культуры. Актуальнай становіцца дэканструкцыя: не столькі як своеасаблівы метад[16] ці спосаб аналізу мастацкага твора, накіраваны на выяўленне яго сэнсаў, колькі як адметны тып інтэрпрэтацыйнага мыслення. Дэканструкцыя дэкларуе адкрытасць і нявызначанасць, асістэматычнасць і цікавасць да маргінальнага і перыферыйнага.

Дэканструкцыя ў мастацтве пачынаецца з дэканструкцыі знака і арыентуецца не столькі на навізну, колькі на іншасць. Пры гэтым ступень арыгінальнасці твора вызначаецца як «ступень свабоды вар'іравання элементамі, камбінавання галактык розных элементаў»[17]. Дэканструкцыя скіравана на зразуменне пэўнай цэласнай сістэмы і ўяўляе сабой не разбурэнне, а працэс рэканструкцыі і рэкампазіцыі знакаў. Паколькі ўсе знакавыя сістэмы існуюць дзякуючы розніцы паміж элементамі данай сістэмы і кожны знак мае пэўны сэнс, які вызначаецца ў суадносінах з іншымі элементамі сістэмы, дэканструкцыя патрабуе ведання асноў структуры, што аналізуецца, асаблівасцяў яе складнікаў. Семіятычны аналіз жывапіснага твора прадстаўляе яго як тканіну, у якой перакрыжаваны шматлікія коды. Але, як ні дзіўна, чым больш мы прыкладаем намаганняў для інтэрпрэтацыі, ці дэкадзіравання, твора мастацтва, тым больш твор мастацтва становіцца шматзначным і невызначальным[18].

Прыблізна ў сярэдзіне 1990-ых гадоў фігуратыўны і абстрактны напрамкі ў жывапісе з розных бакоў падыходзяць да прызнання вызначальнай ролі знакавых формаў у мастацтве. Невыпадкова на Парыжскай выставе сучаснага мастацтва ў Цэнтры Пампіду ў 1997 годзе адзін з цэнтральных раздзелаў меў назву «Знак і час». Важная роля ў творах пачынае належаць кантэксту, які, па сутнасці, сам ператвараецца ў тэкст, у вобраз і патрабуе інтэрпрэтацыі. Пры гэтым кантэкст не абмяжоўвае сэнсу знака і, па вялікаму рахунку, не можа быць вызначаны да канца. Больш за тое, у межах аднаго твора розныя знакавыя кантэксты могуць перасякацца. Кантэкст можа не толькі ўзбагачаць сэнс вобраза, але і спрашчаць яго. Аднак ніводны элемент жывапіснага «тэксту» нельга разглядаць і вызначаць па-за кантэкстам. І гэта, у пэўнай ступені, вядзе да таго, што «мяжа паміж знакам і думкай сціраецца»[19].

На апошніх стадыях развіцця мастацтва постмадэрнізму жывапіс уяўляецца своеасаблівым татальным космасам знакаў, пэўнай сістэмай, дзе «на змену кампазіцыйнай логіцы прыйшла прынцыпова іншая логіка тэксту, якая дапускае гульню сэнсаў, вядзе да т. зв. інтэртэкстуальнасці»[20]. Сапраўды, калі ланцужок слоў мае адзін сэнс, дык выява мае іх тысячу. І таму «выява заўсёды застаецца загадкавай. Яе немагчыма правільна прачытаць. Прачытанне мае пяць мільярдаў патэнцыйных варыянтаў: столькі ж, колькі людзей на Зямлі. Невычэрпная полісемія...»[21].

Сёння прэстыж знака вырас настолькі, што кожная выява хоча ператварыцца ў яго [22]. Важным становіцца не тое, як знак выглядае, а тое, што ён азначае. Вольны і нематываваны паводле свайго характару, знак не замяшчае рэч (аб'ект), а хутчэй папярэднічае ёй. Напоўненыя двухсэн-

---

[1] Гл. падрабязней: Ортега-и-Гассет. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия. Культура. М.: Искусство, 1991. С. 200–201.

[2] Капёнкіна В. Мастак і тэкст // Культура. 1996. № 15. С. 7.

[3] Гл. падрабязней: Борев Ю. Эстетика: В 2 т. Т. 1. Смоленск: Русич, 1997. С. 285.

[4] П.Гоген. Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. М., 1965. С. 164.

[5] Гл. падрабязней: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980; Novotny P. Cezanne und das Ende der Wissenschaftlisten Perspektive. Wien, 1938.

[6] Турчин В. Вторая школа абстракции в Москве 1950—1990-х // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 125.

[7] «Калі памерла мастацтва жывапісу і мастацтва перадачы натуры, то колер, фарба як асноўны элемент гэтага мастацтва не памерлі». Гл.: Клюн И. Искусство цвета. Каталог Десятой государственной выставки. М., 1919. С. 15.

[8] Мириманов В. Расцвет и закат искусства авангарда // Искусство. 1999. № 33. С. 5.

[9] Малевич К.С. Собр. Соч. Т. 1. М., 1995. С. 33.

[10] Розанова Ольга. 1886–1918. Каталог выставки. Хельсинки, 1992. С. 95–101.

[11] Гл. падрабязней: Лён С. Концепция выставки // ДИ. 1998. № 1–2. С. 22.

[12] Турчин В. Вторая школа абстракции в Москве 1950–1990-х // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 147.

[13] Лён С. Шемякин М. От концептуализма к рецептуализму // ДИ. 1998. № 1–2. С. 29.

[14] Гл. падрабязней.: Делез Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 49.

[15] Гл. падрабязней: Капёнкіна Вольга. Мастак і тэкст // Культура. 1996. № 15. С. 7.

[16] Дэрыда піша: «Дэканструкцыя не з'яўляецца пэўным метадам і не можа ім стаць». Гл.: Derrida J.Psychee. Invention de L'autre. P., 1987. P. 390.

[17] Гл. падрабязней: Барт Р. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 388.

[18] Гл. падрабязней: Барабанов Е. Место искусства // ДИ. 1991. № 11. С. 5.

[19] Derrida J. De la grammatologie. P., 1967. P. 379–445.

[20] Добрицина И. Постмодернизм и архитектура // Искусствознание. 1999. № 1. С. 413–445.

[21] Дэбрэй Р. Жыццё і смерць выявы // Культура. 1996. № 15. С. 10.

[22] Там сама.

[23] Карасёв Л. Постмодернизм и культура // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 16.

[24] Бодрийар Ж. Заговор искусства // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 8.

[25] Турчин В. Вторая школа абстракции в Москве 1950–1990-х // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 125.

сoўнасцямі знакі ў даным выпадку пачынаюць належаць міфу, акрэсліваючы агульнае поле паэтыкі і камунікацыі.

Разглядаючы перспектывы развіцця жывапісу, не варта баяцца таго, што імкненне да спрашчэння вобразных формаў у мастацтве зробіць свет культуры бяднейшым. «У прастаце ёсць свая прыцягальнасць»[23]. «Прымусіць нешта з'явіцца са знака, поўнага сілы, — гэта ў сапраўдным сэнсе слова паэтычная аперацыя, гэта не банальнасць ці абыякавасць да рэальнасці, а прыклад радыкальнай ілюзіі»[24].

Праблема можа, напэўна, быць у іншым. Паколькі мастак імкнецца выйсці за рамкі інфарматыўнасці, дык і глядач, у сваю чаргу, павінен валодаць логікай перадачы сэнсаў. У гэтым выпадку тлумачэнне ці каментаванне твора становіцца даволі складанай і ў значнай ступені суб'ектыўнай справай. Хоць, па вялікаму рахунку, найлепшая частка сапраўды высокамастацкага твора заўсёды невытлумачальная!

І ўсё ж такі што мы можам убачыць у знакавых творах сучасных мастакоў-постмадэрністаў? «Фантомнасць нашага існавання, бесцялеснасць перспектывы, крохкасць хранаметрычных каардынат, гульню ў камбінаторыку форм (...) — карацей, жыццё, падабенства жыцця, паралельнасць жыццю...»[25].

Яшчэ «ўчора» стала актуальнай для сучаснага мастацтвазнаўства распрацоўка ў межах гісторыі жывапісу спецыяльнай дысцыпліны, прадметам даследавання якой мусіла стаць мова жывапісу. Пра яе неабходнасць казаў яшчэ Вёльфлін, падкрэсліваючы тыя магчымасці, якія адкрывае асацыятыўнае параўнанне выяўленчага мастацтва з мовай. Безумоўна, даследаванне розных моваў жывапісу, індывідуальных кодаў з'яўляецца адной з першачарговых задач сучаснага мастацтвазнаўства. Але, напэўна, і самі мастакі, калі паглыбляюцца ў «знакавы свет мастацтва», не павінны забываць першы і другі пастулаты семіётыкі, якія сцвярджаюць: «...зносіны магчымыя, калі ёсць мова» і «...зносіны фактычна немагчымыя, калі гэтая мова зразумелая толькі аднаму».

Балет

«Не спыняцца на дасягнутым...»

Творчы партрэт артыста беларускага балета Руслана Мініна

Святлана УЛАНОЎСКАЯ

Крас і Спартак у «Спартаку», Тарэра і Хазэ ў «Кармэн-сюіце», Д'ябал і Адам у «Стварэнні свету», прынц Зігфрыд і злы геній Ротбарт у «Лебядзіным возеры», Дросельмеер і Шчаўкунок у аднайменным балеце, Кашчэй і Іван-царэвіч у «Жар-птушцы», Базіль у «Дон-Кіхоце», Уладзімір у балеце «Страсці» — усё гэта ён, адзін і той жа выканаўца, Руслан Мінін.

Гэта танцоўшчык, які сёння стварае гісторыю беларускага балета. У свае 27 гадоў Руслан — дыпламант Міжнароднага конкурсу артыстаў балета, уладальнік прэміі «Філіп Морыс», заслужаны артыст рэспублікі і адзін з вядучых салістаў тэатра. Ён заняты практычна ва ўсіх балетах. І кожны раз, калі Руслан танцуе, — гэта свята. Свята тэатра. Свята танца. Калі ты аднойчы трапіў у гэтую стыхію, дык будзеш у думках вяртацца туды зноў і зноў, захочаш, каб гэта свята было «заўсёды з табой», — і тэатр ужо не адпусціць цябе.

Галоўны дар Руслана — агромністая, усёпаглынальная эмацыянальнасць. Ён мае гарачы, узрыўны тэмперамент. Агонь яго эмоцый абпальвае. У яго танцы столькі сілы, страсці, што, здаецца, гэтаму танцоўшчыку мала сцэны для выяўлення сваіх пачуццяў і перажыванняў. Руслан ніколі не танцуе напаўсілы. Нядзіўна, што пасля спектакля ён адчувае поўнае ўнутранае спусташэнне і ўпадак сіл. Руслана Мініна не назавеш артыстам аднаго амплуа. Унікальнасць яго даравання ў шматабліччасці, у майстэрстве пераўвасаблення. На сцэне ён настолькі розны, што спачатку бывае цяжка паверыць, што гэта адзін і той жа артыст, што Уладзімір з балета «Страсці», Хазэ з «Кармэн-сюіты» — усё той жа Руслан Мінін. Той жа, але кожны раз іншы.

Найбольш поўна талент Руслана раскрываецца ў гераічных, маштабных вобразах, якія характарызуюцца сучаснай, экспрэсіўнай, часам гратэскавай пластыкай. Нездарма любімым танцоўшчыкам Руслана з'яўляецца Юрый Уладзіміраў,

У партыі Макбета. Лэдзі Макбет — К.Фадзеева.



блізкі яму па духу і характару выканання танцоўшчык гераічнага плана, узрыўнога тэмпераменту, які валодае агромністым, ашаламляльным скачком; першы выканаўца ролі Івана Жахлівага ў аднайменным балеце, Спартак, Філіп у «Полымі Парыжа» і інш.

Лепшай са сваіх роляў Руслан лічыць Абдэрахмана з «Раймонды». Гэты балет ставіў на беларускай сцэне Ю.Грыгаровіч і, па словах Руслана, працаваць з ім было настолькі цікава, што не заўважалася, як ляціць час, паўтары гадзіны рэпетыцыі здаваліся адной хвілінай. З'яўленне Абдэрахмана на сцэне падобна асляпляльнай маланцы на цёмным небе. Нібы віхура, урываецца ён у размеранае жыццё Раймонды. Адарваўшыся ад зямлі ў віртуозных скачках, ляціць Абдэрахман насустрач свайму каханню. Гэта танец спапяляючай страсці, якая няўхільна вядзе да пагібелі, гарачага сэрца, ахопленага нястрымнай прагай кахання. Захапленне, боль, пакланенне, бурны ўсходні тэмперамент зліліся разам у гэтым танцы-ахвяры. У выкананні Руслана Абдэрахман становіцца цэнтральнай і самай яркай фігурай балета. У крыху халаднаваты свет Раймонды ён уносіць стыхію свята, жывых і шчырых пачуццяў. Глядач на яго баку. І зусім незразумелай і неапраўданай здаецца потым смерць Абдэрахмана ад рукі Жана дэ Брыена. Глядач губляецца: за што? Што дрэннага было ў гэтым шчырым каханні? І як такое каханне можна не прыняць?

Гэткі ж цікавы выканаўца і ў ролях сучаснага рэпертуару. Як вядома, В.Елізар'еў ставіцца да творчай асобы танцоўшчыка як да паўнапраўнага сааўтара балетмайстра. Так было ў працэсе стварэння балета «Жар-птушка», у якім партыю Кашчэя балетмайстар ставіў з улікам магчымасцей Руслана. «У рэпетыцыйнай зале падчас працы Валянцін Мікалаевіч пытаўся ў мяне, што я магу прапанаваць. Тое, што я паказваў, яго задавальняла». Знаходкі Руслана часткова ўвайшлі ў партыю Кашчэя, за выкананне якой у 1998 г. ён атрымаў прэмію «Філіп Морыс-дэбют».

Грандыёзным і маштабным паўстае вобраз Спартака ў выкананні Руслана Мініна. Гледачы маглі пераканацца ў гэтым 6 снежня 2000 года на ўручэнні прэміі «Філіп Морыс». У гэтым танцы было столькі стыхійнай сілы, гераізму і глыбокага трагізму! У вобразе легендарнага гістарычнага героя былі ўвасоблены жыццё і смерць, бунтарства, тытанічная сіла і бяссілле, высокі ўзлёт і падзенне, гераічная рашучасць і пакутлівыя сумненні, пяшчота і лірызм (у сцэнах з Фрыгіяй). Гэта была сапраўдная сімфонія танца. Харэаграфічная лінія не распадалася на часткі, тут не было асобных рухаў, па. Танец Руслана разгортваўся ў часе з нястрымнай сілай, на адным дыханні, у адзіным стыхійным памкненні. Полымя, якое гарэла ў душы Спартака, пранікала ў сэрцы гледачоў, і смерць Спартака аплаквалася як сапраўдная, рэальная смерць. У гэтым вялікае майстэрства артыста!

У сёлетнім сезоне ў рэпертуары Руслана з'явіліся тры новыя партыі: Макбета ў аднайменным балеце, Адама ў «Стварэнні свету» і Івана-царэвіча ў «Жар-птушцы». Сапраўдным адкрыццём і поўнай нечаканасцю зрабіўся для мяне яго Адам! Памятаючы ўвасабленне Русланам вобразаў Краса, Уладзіміра, Тыбальта, цяжка было ўявіць, што ён здолее стварыць такі гераіка-рамантычны, светлы, нібы прасякнуты сонечнай энергіяй вобраз, у якім столькі прыгажосці, жыцця, радаснага захаплення! Бог удыхнуў жыццё і каханне ў Адама, і, пераадолеўшы першы страх, ап'янёны ўсведамленнем сваёй чалавечай сутнасці, ён узмывае ўвысь і лунае над зямлёй. Здаецца, раствараецца ў наваколькай гармоніі і прыгажосці. Герой нібы звяртаецца да гледачоў: «Глядзіце, як гэта прыгожа! Які гэта



цуд — Чалавек!» — і зараджае ўсіх радасцю свайго адкрыцця, сагравае сваім цяплом і святлом. У такія моманты пачынаеш разумець, што сапраўды чалавек створаны па вобразу і падабенству Божаму.

Героі артыста зусім не статычныя, яны заўсёды эвалюцыянуюць. Так, у другой дзеі «Стварэння свету» на змену дзіцячым выхадкам, юнацкай няўрымслівасці Адама прыходзяць мужная героіка, унутраная цэласнасць, усведамленне сваёй адказнасці за тое, што адбываецца. Мяняецца ў адпаведнасці з гэтым і характар выканання. Танец Руслана набывае ўнутраную моц, значнасць. Гэта ўжо не «асалода скачка», а валявы прарыў у паветра. Адам рассякае паветраную прастору, а не лунае ў ёй. Усё гэта спрыяе стварэнню пераканаўчага і цэласнага вобраза.

У хуткім часе рэпертуар Р.Мініна папоўніцца партыяй Рамэо (да гэтага ён танцаваў Тыбальта і Бенволіо). Марыць выканаўца і пра партыю Альберта ў «Жызэлі». Такая вобразная разнастай-

Сцэна з балета «Спартак». У цэнтры Спартак — Р.Мінін.

насць танцоўшчыка і талент пераўвасаблення міжвольна нараджаюць пытанне: як сам артыст успрымае сваё жыццё на сцэне? Толькі як умоўнасць ці «з галавой» паглыбляецца ў вобразны свет свайго героя? Па словах артыста, часам ён настолькі ўжываецца ў ролю, што некаторыя рысы характару і паводзін героя становяцца яго асабістымі: «Калі я часта танцаваў Краса, у мяне з'явілася адчуванне ўсёдазволенасці...». Таму так цяжка «выходзіць» з вобраза і «ўваходзіць» у рэальнае жыццё. «Выходзячы з тэатра, адчуваю поўны ўпадак сіл», — гаворыць Руслан. Нярэдка трагедыю сваіх герояў на сцэне ён перажывае як асабістую трагедыю. Інакш, лічыць выканаўца, нельга: «У ролю заўсёды трэба ўжывацца. Калі яе праз нутро, праз сваю асобу не прапусціш, нічога не атрымаецца, гледача не падманеш».

Пасля гэтых слоў разумееш, якой цаной даецца тое свята, якое бачыць глядач. Яго адваротны бок — пот, траўмы, эмацыянальны стрэс. Арэолам міфа, святочнасці, ідэалізацыі надзяляюць мастацтва балета пераважна крытыкі і публіка, а для артыста балета гэта, у першую чаргу, пякельная праца, рызыка для здароўя, незвычайныя фізічныя нагрузкі і эмацыйнае напружанне. Такая рэальнасць. І Руслан Мінін — рэаліст у адносінах да сваёй прафесіі. Тэатр для яго — будзённасць: «Які тэатр? Гэта глядач ідзе ў тэатр, а я іду на працу». Але часам Руслан гаворыць паіншаму: «Лячу ў тэатр як на крылах, а выходжу цалкам разбіты і ўнутрана спустошаны».

Шмат з таго, што гледачу здаецца загадкавым, з'яўляецца звыклым і натуральным для танцоўшчыка. І таму няпроста было размаўляць з Русланам пра тое, як ён працуе над новым вобразам. «Тэхніцы мяне навучылі ў харэаграфічнай вучэльні. А ў тэатры ідзе праца над канкрэтным вобразам, пластыкай, пазіроўкай. Я ўжо столькі гадоў у тэатры, што, здаецца, і сам ведаю, што кепска, а што добра. Таму работа з балетмайстрам-рэпетытарам мне патрабуецца толькі на першым часе, а потым я сам даводжу ролю да таго ўзроўню, якой яе бачыць глядач».

Героі Руслана растуць і сталеюць разам з ім. Жыццёвыя ўражанні ўзбагачаюць палітру яго вобразаў новымі, дадатковымі фарбамі: «Калі раней я больш любіў танцаваць партыі Краса, Тарэра, то цяпер — больш глыбокія вобразы, такія як Хазэ і Спартак. У імкненні да прыгожага няма мяжы. Маё творчае крэда — «Не спыняцца на дасягнутым».Трэба заўважыць, што эвалюцыяй, ростам свайго таленту артыст поўнасцю пацвярджае гэтыя словы. Але пастаяннае духоўнае і эмацыянальнае напружанне, патрабаванні да сябе — сур'ёзныя выпрабаванні.«Жыццё артыста балета і ёсць для мяне нармальнае, натуральнае жыццё. Як хтосьці правільна сказаў, балет — гэта не работа, а лад жыцця».

Здаецца, што будучы артыст нарадзіўся і адразу вымавіў: «Балет». Тым больш, што атмасфера ў сям'і цалкам гэтаму спрыяла. Танцавалі яго бабуля, бацькі. Творчае жыццё бацькі Руслана, Яўгена Іванавіча Мініна, звязана з беларускай сцэнай. Ён быў выканаўцам партый Тарэра, Дросельмеера і інш., а цяпер уваходзіць у рэжысёрскі склад тэатра і танцуе некаторыя невялікія ролі (адзін са старцаў у балеце «Страсці», тракціршчык Ларэнца ў «Дон-Кіхоце» і інш.). Руслан з ранніх гадоў наведваў тэатр, яму падабалася тое, што ён там бачыў. Але першапачаткова ён не думаў аб прафесіі артыста балета: «Пачатковая мая адукацыя была звязана з музыкай. Чатыры гады правучыўся ў 4-ай музычнай школе па класу фартэпіяна. Вядома, вялікую ролю ў тым, што я пачаў займацца ў харэаграфічнай вучэльні, адыграла тая акалічнасць, што я з ранніх гадоў бываў у тэатры. Мне падабаліся спектаклі, падабалася, як танцуюць Юрый Траян, Віктар Саркісьян. Я не адразу ўцягнуўся ў працэс навучання. На пачатковым этапе мяне нават ледзь не выгналі...»

Паваротным момантам у выбары будучай прафесіі паслужыў удзел у Міжнародным конкурсе артыстаў балета імя Дзягілева ў Маскве, дзе Руслан стаў дыпламантам (тады яму было 17 гадоў). Настаўнікамі Руслана былі Аляўціна Карзянкова, Аляксандр Калядэнка, а ў тэатры шмат працаваў з ім Юрый Траян. Танцоўшчык згадвае: «Ён падрыхтаваў са мной самыя лепшыя партыі, якія падабаюцца гледачу, якія мне прыемна танцаваць».

Ва ўсе часы, паводле слоў знакамітага рускага балетмайстра Р.Захарава, асноўнай меркай для артыста з'ўлялася ўменне «гаварыць з гледачом на мове мастацкіх вобразаў... удыхнуць у балетмайстарскае сачыненне жывую душу», перадаць унутранае праз знешняе. Танцоўшчык можа мець бліскучую тэхніку, але яго танец будзе мёртвы, ён нам не раскажа ні пра што, калі не будзе азораны ўнутраным святлом.

Усе свае вобразы Руслан напаўняе вялікім зместам. Яго танец больш красамоўны, чым словы: мы чуем крык абурэння і праклёну Юнака («Вясна свяшчэнная»), бяссільны стогн Хазэ. Выканаўца ўмее захапіць гледача сваімі эмоцыямі, павесці за сабой, прымусіць паверыць, што перад намі сапраўдны Спартак ці Абдэрахман,— і глядач разумее, што перад ім артыст у поўным сэнсе гэтага слова.



У балеце «Палавецкія скокі» (опера «Князь Ігар»).

Фота В. Майсяёнка.

Вячаслаў Чарнуха: «Ад дырыжора павінны ісці флюіды творчасці»



Дырыжор Вячаслаў Чарнуха.

На працягу некалькіх апошніх гадоў беларуская опера з поспехам гастралюе за мяжой. Менавіта там шырокую вядомасць і папулярнасць заслужана атрымліваюць найбольш таленавітыя і перспектыўныя музыканты тэатра. Сярод іх — Вячаслаў Чарнуха, адзін з дырыжораў сімфанічнага аркестра, які «вядзе» вялікую колькасць оперных і балетных спектакляў.

Я мела магчымасць гутарыць з гэтым чалавекам, і аказалася, што Вячаслаў Іванавіч — не толькі цікавы дырыжор, але і цудоўны суразмоўца. Нашы сустрэчы праходзілі ў час рэпетыцый опер, што зусім нядаўна ўвайшлі ў рэпертуар тэатра, — «Набука» і «Дон Карлас» Д.Вердзі, «Турандот» Д.Пучыні. Малады маэстра кіраваў захапляльным музычным дзействам і дзякуючы свайму майстэрству выяўляў у спектаклях задумы, ідэі і эмоцыі геніяльных кампазітараў.

Пасля ранішняй трохгадзіннай рэпетыцыі мы падняліся ў рабочы кабінет дырыжора, што як найлепш сведчыць пра творчую натуру яго гаспадара: застаўленыя кнігамі шафы, раяль, мноства нот, кампакт-дыскі, на сценах — афішы. Тут і адбылася наша размова.

— *Чаму вы абралі прафесію дырыжора?*

— Відаць, ёсць нейкія вышэйшыя сілы, якія падштурхоўваюць чалавека да прыняцця пэўнага рашэння. Калі я вучыўся ў музычным ліцэі пры Беларускай кансерваторыі (па класу трамбона), дык мой першы педагог Расціслаў Анатольевіч Лагонда лічыў, што ўсе даныя, неабходныя дырыжору, — добрыя памяць і слых, — у мяне ёсць, і Расціслаў Анатольевіч параіў хадзіць на заняткі да Юрыя Яфімава, галоўнага дырыжора сімфанічнага аркестра нашай філармоніі. Уразіла атмасфера ў класе: прафесар, студэнт, два канцэртмайстры і — музыка, якой кіруе адзін чалавек!

У хуткім часе я паступіў у кансерваторыю па класу трамбона і іграў у студэнцкім аркестры. Кіраваць ім даручылі Аляксандру Міхайлавічу Анісімаву, які нядаўна прыехаў з Ленінграда. Энергічнасць, абаяльнасць маладога дырыжора, які толькі пачынаў працаваць у оперным тэатры, прымусілі мяне сказаць: «Так, я хачу быць дырыжорам!»

Пасля арміі я пачаў займацца ў Аляксандра Пятровіча Сасноўскага, на спектаклі якога часта хадзіў у Дзяржаўны музычны тэатр. Мне вельмі падабаліся яго манера дырыжыравання, тэмперамент, стыль узаемаадносін з музыкантамі. Сасноўскі скончыў Ленінградскую кансерваторыю па класу вядомага дырыжора І.А.Мусіна. У 1984–1985 гг. Аляксандр Пятровіч некалькі разоў вазіў нас, сваіх студэнтаў, у Ленінград, дзе мы наведвалі заняткі Мусіна. Там даволі дэмакратычная традыцыя навучання — заняткі праходзяць як майстар-клас. У Ленінградзе на аркестрава-дырыжорскім факультэце паміж студэнтамі існуе здаровая канкурэнцыя. У Мінску, на жаль, гэтага не хапае. Аднойчы я меў шчаслівую магчымасць дырыжыраваць у класе Мусіна уверцюрай да оперы К.-М.Вебера «Аберон». Да сённяшняга часу захоўваю як рэліквію кнігу Ільі Аляксандравіча «Пра выхаванне дырыжора» з дароўным надпісам. Ухвала з яго вуснаў была ўспрынята мной як сапраўднае блаславенне.

Калі скончыў кансерваторыю, хацеў паехаць вучыцца ў Пецярбург ці Маскву, але пакінуць жонку і амаль трохгадовага сына я не мог. І тут зноў мне дапамог выпадак. У нашай кансерваторыі пасля шматгадовага перапынку адкрылася аддзяленне оперна-сімфанічнага дырыжыравання. Паступіў да прафесара Валерыя Лявонава. Пазней трапіў у клас да Генадзя Панцеляймонавіча Праваторава. Я вельмі яму ўдзячны за тое, што ён дапамог мне зразумець многія рэчы, у першую чаргу як музыканту.

Першыя прафесійныя крокі рабіў у нядаўна створаным калектыве «Няміга», у чым мне паспрыяў Аркадзь Іосіфавіч Берын. Гэта была вельмі добрая школа. Потым быў Дзяржаўны музычны тэатр, дзе я працаваў некалькі сезонаў. Там лёс мяне шчасліва звёў з цікавымі людзьмі, у тым ліку з Нінай Дзьячэнкай, якая даручыла мне музычнае кіраўніцтва падчас пастановак балетаў «Шапэніяна» і «Дон-Кіхот». Вось тады я па-сапраўднаму адчуў, што такое тэатральны дырыжор. Праз некаторы час Анісімаў прапанаваў мне працаваць у оперным тэатры. Натуральная, я згадзіўся, бо гэта была мая даўняя мара.

— *Якія якасці Аляксандра Міхайлавіча вам імпануюць?*

— Перш за ўсё тое, што ён пастаянна знаходзіцца ў творчым пошуку. Аляксандр Міхайлавіч шмат гастралюе ў Еўропе (у Ірландыі з'яўляецца галоўным дырыжорам Нацыянальнага сімфанічнага аркестра), і я заўважаю, як з цягам часу ўзбагачаюцца яго прыёмы дырыжыравання, трак-

тоўка твораў. Калі ён прыязджае ў Мінск і працуе на рэпетыцыях, дык заўсёды спрабуе адшукаць больш цікавае і свежае вырашэнне.

— Магу заўважыць, што ваш рэпертуар таксама немалы. Ужо ішла гаворка пра балеты «Дон Кіхот» і «Шапэніяна» ў Дзяржаўным музычным тэатры. Згадайце тыя спектаклі. Ды раскажыце пра сваю дзейнасць у Нацыянальным тэатры балета ў якасці дырыжора.

— У першую чаргу назаву балеты, для мяне вельмі дарагія, у пастаноўцы якіх прымаў непасрэдны ўдзел, — гэта «Страсці» А.Мдывані, «Пацалунак феі» І.Стравінскага, «Раймонда» А.Глазунова і «Кругабег» А.Залётнева. Дырыжырую таксама спектаклямі «Жар-птушка» і «Вясна свяшчэнная» І.Стравінскага, «Бахчысарайскі фантан» Б.Асаф'ева.

— Акрамя ўжо згаданых твораў, якія яшчэ оперныя спектаклі вы падрыхтавалі з аркестрам тэатра?

— З рускай музыкі дырыжырую операмі «Яўген Анегін» Чайкоўскага, «Барыс Гадуноў» Мусаргскага, «Князь Ігар» Барадзіна, «Царская нявеста» Рымскага-Корсакава (спектакля на афішы няма, але опера ёсць у маім рэпертуары). З опер Вердзі — «Рыгалета», «Баль-маскарад», «Набука», «Трубадур», «Дон Карлас», цяпер рыхтуем «Атэла»; з італьянскіх твораў — «Турандот», «Мадам Батэрфляй», «Багема» Пучыні і «Сельскі гонар» Масканьі. Сярод маіх творчых планаў — «Пікавая дама» Чайкоўскага, «Аіда» Вердзі.

— Ці ўплывае мастацкі савет на выбар рэпертуару?

— Жыццё ўносіць свае карэктывы, і роля мастацкага савета ў тэатры значна змянілася. Ён больш займаецца праслухоўваннем гатовага спектакля, і, на мой погляд, гэтым яго роля абмяжоўваецца. Выпуск новых балетных спектакляў абмяркоўвае мастацкі кіраўнік балета, а оперных — мастацкі кіраўнік оперы. Прынамсі, оперны рэпертуар сёння дыктуецца, у першую чаргу, заказамі імпрэсарыо. Але ўсе назвы спектакляў, якія пастаўлены за апошнія гады, толькі ўпрыгожваюць афішу тэатра — гэта і «Лючыя дзі Ламермур» Даніцэці, «Турандот» і «Набука» Вердзі, і «Паяцы» Леанкавала. Гэта і работы, якія нам трэба падрыхтаваць сёлета, — «Трубадур» і «Атэла». На маю думку, сярод згаданага няма ніводнай партытуры, пра якую можна было б сказаць: «Гэта робіцца на адзін сезон». Мяркую, што цяпер у тэатры супадаюць і творчыя, і камерцыйныя інтарэсы.

— Глядач бачыць на сцэне гатовы вынік работы калектыву. А які шлях праходзіць оперны твор да прэм'еры?

— Гэта цяжкі падрыхтоўчы працэс, што складаецца з мноства этапаў. Што да аркестра, то першая стадыя — работа з нотамі. Паралельна ідзе работа салістаў з канцэртмайстрамі, калі вызначаецца трактоўка будучай оперы. Праз 2-3 месяцы прызначаецца агульная спеўка. У гэты час праводзяцца так званыя «карэктурныя» рэпетыцыі ў аркестры. Калі гаворка ідзе пра сцэнічную, а не канцэртную пастаноўку оперы, то акцёры паралельна займаюцца з рэжысёрам, дырыжорам у класе пад раяль, дзе рыхтуюцца сапраўды оперныя ролі. Калі гэты этап пройдзены, прызначаюцца аркестравыя рэпетыцыі на сцэне з дэкарацыямі. Так акцёр праўбасабляецца ў свой вобраз, засвойвае сваю «геаграфію» — дзе ён стаіць, як рухаецца, рэагуе і г. д. Гэта таксама займае даволі шмат часу, пасля чаго ўжо — прагоны, генеральная рэпетыцыя і прэм'ера.

— Чым вызначаецца, чым абумоўлены мастацкі вынік пастаноўкі?

— Калі гаварыць пра музычны бок, то, зразумела, існуюць пэўныя правілы. У розных тэатрах спектаклі адной і той жа назвы па сваіх музычнаму і сцэнічнаму вырашэннях зусім розныя. Эпоха можа быць рэжысёрам і прыдумана, і адлюстравана, або спектакль успрымаецца па-за канкрэтным часам. У XX стагоддзі шмат увагі ў оперы надаецца працы рэжысёра. Але вельмі важным застаецца яго кантакт з дырыжорам. Тут павінна быць абсалютнае супадзенне іх творчых поглядаў на музыку і ўвогуле на гэты спектакль, таму што ў выніку ўсе думкі рэжысёра павінен ажыццявіць дырыжор. Вядома, не абыходзіцца без спрэчак і дыскусій, але кожны з іх павінен умець пераканаць другога ў правільнасці і лагічнасці свайго пункту гледжання. У гэтым вялікая складанасць і адметнасць работы опернага рэжысёра і опернага дырыжора. Трэба быць уважлівым і чуйным да калег, але ў той жа час даволі жорсткім у абароне прынцыповых момантаў. У оперным тэатры не можа быць безумоўнага лідэра-рэжысёра і бязвольнага дырыжора, таму што рэжысёр удзельнічае толькі ў падрыхтоўчым працэсе. І калі дырыжор да гэтага не прыкладзе сваіх ведаў і прынцыпаў, то сінтэз усіх жанраў не адбудзецца. Ад кожнага, хто прымае ўдзел у спектаклі, ад музыканта, рабочага сцэны або асістэнта рэжысёра, патрабуецца найвысокая канцэнтрацыя ўвагі, майстэрства для таго, каб усё атрымалася як мага лепш.

— У вас ёсць вопыт работы ў двух тэатрах. Ці існуюць пэўныя правілы, якія трэба ведаць дырыжору, калі ён уваходзіць у новы калектыў?

— Калі дырыжор уваходзіць у спектакль, які ідзе на сцэне ўжо шмат гадоў, то тут трэба праявіць максімум канфармісцкіх і дэмакратычных якасцей. Мой педагог Лявонаў казаў: «Калі дырыжор прыходзіць у іншы тэатр і ўваходзіць у чыйсьці спектакль, ён, па-першае, павінен ужыцца, «увайсці» ў гэтую работу». Чаму? Таму што ў салістаў, у аркестра ўжо выпрацаваўся пэўны тэмпарытм, адносіны да музыкі і пастаноўкі. Гэта аднолькава важна як у оперы, так і ў балеце. А калі пройдзе некалькі спектакляў, тады на спеўках, у класе можна паспрабаваць павярнуць яго «пад сябе» (калі дырыжора многае не задавальняе). Я лічу, што гэта правільна, бо ў чужой пастаноўцы трэба падкрэсліць усё лепшае, што было зроблена тваім папярэднікам.

— Работа з оперным аркестрам — не адзіны ваш вопыт работы з аркестрам. Вы маеце магчымасць параўноўваць. Як на гэтым фоне ўспрымаюцца выканаўчыя магчымасці калектыву?

— У нас сапраўды шмат таленавітых музыкантаў. Назаву тых, каго лічу безумоўнымі лідэрамі, хоць некаторыя з іх — і не канцэртмайстры сваіх груп. Мне імпануе, калі выконвае сола флейтыстка Ларыса Ласоцкая, лаўрэат усесаюзнага, рэспубліканскага і некалькіх міжнародных конкурсаў, выдатны музыкант, які, акрамя таго, шмат сіл аддае рабоце ў ансамблі флейтыстаў «Сірынкс». Кларнетыст Аляксей Вакуленка — перспектыўны і цікавы музыкант, будучыня аркестра. Віяланчэліст Аляксей Афанасьеў — сталы выканаўца, сола якога заўсёды даюць падставу разважаць пра музычную інтэрпрэтацыю. Сярод скрыпачоў вылучыў бы, у першую чаргу, Юлію Стафановіч — яна яркая, самабытная выканаўца, якая арыгінальна і прафесійна трактуе свае сола.

— Ці існуе стабільны музычны калектыў, які ўдзельнічае ва ўсіх гастрольных паездках, або ніхто не застрахаваны ад магчымасці застацца дома?

— Безумоўна, выязная трупа мабільная. Дрэнна, калі дырыжор, саліст або музыкант ведаюць, што іх няма кім замяніць. Усведамленне сваёй «незаменнасці» часта негатыўна адбіваецца на псіхалагічнай устаноўцы чалавека. Вось чаму наша задача — зрабіць усё магчымае для таго, каб існавалі два склады музыкантаў, якія б утваралі адзін аднаму творчую канкурэнцыю. Гэта было б стымулам для іх развіцця. А глядач ужо няхай ацэньвае зробленую працу і вырашае для сябе: хто лепшы і хто яму бліжэй.

— Калі гаворка зайшла пра ўспрыманне музыкі, дык цікава было б даведацца: ці захавалі вы як слухач цэласнасць успрымання твора?

— Музыка — гэта вельмі шматпланавы жанр мастацтва, і я думаю, што праблема практычна ўсіх музыкантаў у тым, што мы, на жаль, не валодаем тым вобразным слыхам, які мае інтэлігентны слухач, што любіць музыку і не займаецца крытыканствам і падрабязным аналізам музычных дэталяў. Але часам на канцэрце забываеш пра ўсё — настолькі незвычайна і па-музыкантцку добра! Увогуле музыкант — гэта прафесія, якой трэба вучыцца ўсё жыццё. Ён павінен увесь час думаць, як больш вобразна, нечакана данесці твор да слухачоў. Хоць падкрэслю, што музыка — гэта не анархія, а ўнутраны настрой, які трэба выхоўваць у сабе, каб быць заўсёды цікавым. У 2000 годзе ў Салатурне (Швейцарыя) мне пашанцавала працаваць асістэнтам аўстрыйскага дырыжора Ральфа Вайкерта. Гэта для мяне было знаёмствам з зусім іншымі традыцыямі. Разуменне трактоўкі музыкі з пункту гледжання яе нацыянальных вытокаў з'яўляецца вельмі важным, калі не вызначальным. Менавіта ад гэтага залежаць некаторыя прыёмы гуказдабыцця і гучання аркестра.

— Калі б вы звярнуліся да раней пастаўленых вамі спектакляў, іх прачытанне было б іншым?

— Бясспрэчна, бо кожны ўсё чуе і ўспрымае па-рознаму. Кнігу, якую чытаў учора ці год таму, перачытваеш і знаходзіш шмат новага, таго, на што раней не звяртаў увагі. Тое ж адбываецца і з музыкай. Сёння ты разгортваеш партытуру і чуеш тое, што здольны ўвасобіць. Заўтра ў цябе іншы жыццёвы вопыт, бо чалавек — гэта індывідуум, што можа на працягу пэўнага часу кардынальна змяніць свой светапогляд. Мне здаецца, гісторыя спасціжэння твора бясконцая.

— У такім выпадку хацелася б даведацца пра вашы адносіны да псіхалогіі творчасці музыканта як навукі.

— Псіхалогію музыканта трэба вывучаць, асабліва дырыжорам як творчым людзям. Я часта абдумваю: што на рэпетыцыі ці на спектаклі атрымалася, а што не атрымалася, чаму? Многае залежыць ад стану калектыву, а калектыў складаецца з індывідуумаў. Музыкант павінен адчуваць сябе вольным ад побытавых пытанняў, каб займацца сваёй галоўнай справай — музыкай. І тады ён можа выявіць усё, што ў ім закладзена, што далі яму прырода і адукацыя. Шмат залежыць таксама ад дырыжора: як ён праводзіць рэпетыцыі, ці цікавы ён музыканту? Гэта ўсё псіхалогія, і кнігі з карыснымі парадамі дырыжору неабходныя. Чым больш будзе даследаванняў у гэтай галіне, тым лепш.

— Вы ставіце оперы на розных мовах. Ці стварае гэта дадатковыя цяжкасці ў працэсе падрыхтоўкі спектакля і ў рабоце з выканаўцамі?

— Гэта складаная справа, але неабходная, асабліва калі тэатр думае пра міжнародную дзейнасць, а кожны акцёр — пра сваю кар'еру. У апошнія гады зрабілася лягчэй, таму што з самага пачатку студэнты кансерваторыі вучацца спяваць па-італьянску, як спявае ўвесь свет. Цяжэй за ўсё даводзіцца старэйшаму пакаленню — практычна з нуля трэба вывучаць італьянскую і французскую мовы. Пакуль што ў рэпертуары твораў Брытэна і мюзіклаў Бернстайна не прадбачыцца. Нямецкія оперы ў нас ідуць па-руску, хоць у канцэртах асобныя арыі выконваюцца і па-нямецку. Безумоўна, праблемы і недахопы ёсць у кожнага, але ўвогуле цяпер у нашай трупе адносіны да мовы вельмі сур'ёзныя. І ўсё ж у музыцы не самае важнае — на якой мове спяваюць, а важнае яе напаўненне зместам, што ідзе ад тэксту.

— Якія магчымасці опернага жанру вас прываблімаюць?

— З вялікім задавальненнем працаваў бы ў жанры камернай оперы, пастаноўцы некаторых твораў Рымскага-Корсакава, Пуленка, Пергалезі, у якіх удзельнічаюць толькі двое-трое салістаў і маленькі аркестр. Гэта зусім іншая музыка і маленькая манера. Праўда, няма камернай сцэны, лабараторыі, дзе гук, слова, акцёрскі жэст успрымаліся б інакш.

Мне здаецца, кожны чалавек павінен знайсці для сябе тую сферу прыкладання сіл, якая будзе яму падабацца. Усё не можа атрымацца ніколі...

— Дырыжор — асаблівая прафесія, бо ён заўсёды ўнутры гукавой плыні. Як вы адчуваеце сябе ў час гучання музычнага твора, якім дырыжыруеце?

— Усё, што адбываецца ў час спектакля, — гэта загадка. Той самы спектакль сёння можа атрымацца, а заўтра — не. Адзін чалавек можа нагул сапсаваць спектакль, ці наадварот: спявак, музыкант або артыст сваёй ігрой ці сольным эпізодам можа так натхніць усіх, што далей усе будуць працаваць з патроенай энергіяй. І ад дырыжора ў першую чаргу павінны ісці токі, флюіды творчасці. Я лічу, што такая энергія таксама цалкам матэрыяльная. Рымскі-Корсакаў казаў, што дырыжыраванне — справа цёмная. Сапраўды, гэтым пытаннем навука яшчэ няшмат займалася. І задача тэатральнага дырыжора ў тым, каб усё было як на прэм'еры, як упершыню.

Гутарыла Наталля КАРДАШ.

Ідэя гульні — ад строгасці да свабоды

Беларуская камерна-інструментальная музыка: 70-ыя — 90-ыя гады

Кацярына БАНДАРЭНКА

Камерна-інструментальная музыка з'яўляецца неад'емнай часткай кожнай сталай, развітой нацыянальнай музычнай культуры, арыентаванай на еўрапейскі прататып. Гэты род музычнага мастацтва, які ўяўляе сабой россып жанраў і формаў, аб'яднаных крытэрыем камернасці[1], утварае ў музычнай культуры своеасаблівую «дзяржаву ў дзяржаве» з уласным колам вобразаў і іерархіяй формаў (ад буйных задум квартэтаў і санат да падкрэсленай сціпласці мініяцюр).

Гісторыя беларускай музыкі XX стагоддзя багатая на драматычныя падзеі і парадаксальныя факты. Адзін з такіх парадоксаў у тым, што камерна-інструментальная музыка, вельмі сугучная нацыянальнаму характару і сэнсавай парадыгме беларускай музыкі, абсалютна не адпавядала характару і сэнсаваму напаўненню савецкай музыкі. Навязаны зверху ідэалагічны канон, які ішоў уразрэз з нацыянальнымі культурамі многіх рэспублік СССР, у Беларусі замарудзіў развіццё цэлых галін прафесійнай кампазітарскай творчасці, сярод якіх у першую чаргу апынулася камерная музыка.

Увесь перыяд панавання параднасці і духу сталінізму[2], час манументальных задум і буйных форм, стаўся для камернай музыкі Беларусі не вельмі прадуктыўным, небагатым па колькасці сачыненняў, бо для музыкі даверлівай размовы не знаходзілася месца ў тагачасным музычным асяроддзі. Звярнуцца да слухача са шчырымі думкамі і пачуццямі, выказанымі ў музыцы камерных жанраў, стала магчыма ў час ідэалагічнай палёгкі, які прыйшоў з «хрушчоўскай адлігай». Менавіта таму плённае развіццё камерна-інструментальнай музыкі як буйнога, моцнага пласта нацыянальнай музычнай культуры пачынаецца толькі з другой паловы 1950-ых — пачатку 1960-ых гадоў і працягваецца да сучаснага моманту.

Другая палова XX стагоддзя мае агульны стрыжань у сферы мастацтва. Гэтым стрыжнем з'яўляецца абнаўленне стылістыкі (як музычнай, так і літаратурнай, мастацкай і г. д.).

Сітуацыю з камернай музыкай у беларускім музычным мастацтве азначанага перыяду трэба лічыць унікальнай, і падабенства да яе наўрад ці можна знайсці у іншых еўрапейскіх культурах. Галоўнай з'явай, на якую варта звярнуць увагу, з'яўляецца перарывістасць традыцыі.

Першы аспект, які прыцягвае ўвагу даследчыка, — гэта неўкаранёнасць камерна-інструментальнай традыцыі ў беларускай музычнай культуры. З гісторыі сусветнай музыкі вядома, што камерная музыка як род музычнага мастацтва мае старадаўняе паходжанне, якое ў шэрагу еўрапейскіх краін (Італія, Англія, Францыя) звязваецца з перыядам сярэднявечча, калі свецкая музыка, менавіта ў інструментальным праламленні, была адлюстраваннем царкоўнай[3]. Для нашай нацыянальнай музыкі больш важную ролю адыгрывае нават не адсутнасць больш ці менш старадаўніх каранёў камерна-інструментальнай традыцыі, а іх адрыў ад самой «расліны» музычнай культуры. Паказальным можа служыць лёс першага ў беларускай музыцы ўзору буйнога твора камерна-інструментальнага жанру — фартэпіяннай паэмы «Беларускае вяселле» А.Абрамовіча[4]. Гэта «першая ластаўка» беларускай музыкі, якая апярэдзіла стварэнне буйных оперных і сімфанічных твораў, так і засталася адзіным зернем, якое з-за працэсу «распылення» нацыянальных музычных сіл у XIX стагоддзі так і не здолела даць парасткі.

З перарывістасцю камерна-інструментальнай традыцыі цесна звязана і эпізадычнасць з'яўлення камерных твораў у беларускай савецкай музыцы. У 20-ыя — 30-ыя гады ў Беларусі амаль адначасова з'явіліся і сталі развівацца жанры оперы, балета, сімфоніі, кантаты і араторыі, і толькі камерная музыка заставалася прадстаўленай адзінкавымі творамі, якія нават не ахоплівалі ўсёй разнастайнасці форм і жанраў.

Перарывістасць камернай традыцыі заставалася істотным фактарам у беларускай музычнай культуры да пачатку 1960-ых гадоў. Гэта абумовіла трэці і найбольш значны аспект унікальнасці айчыннай музычнай сітуацыі: камерна-інструментальная музыка Беларусі пачала аднаўляць уласную стылістыку, калі яшчэ не мела трывалага падмурка ўласнай традыцыі. Такім чынам, кампазітарам пакалення 60-ых давялося адкрываць для сябе камерную музыку як terra incognita.

Якім жа чынам магло адбыцца ўваходжанне ў камерна-інструментальную сферу? Сродак быў падказаны самой філасофіяй мастацтва XX стагоддзя. Мінулы век прынёс у мастацтва ідэю **гульні**, з новым сэнсам і па новых правілах. Уласна кажучы, размова ідзе пра тое, што Герман Гесэ калісьці назваў «гульнёй у бісер», або «гульнёй бліскавак», філігранным уменнем пераймаць мінулае, выкарыстоўваючы стылі цэлых эпох у якасці «стылявых мадэляў». У гэтым сэнсе камерна-інструментальная музыка ва ўсёй шматграннасці стыляў (ад сярэднявечча да сучаснасці) і нацыянальных школ (заходнееўрапейскіх і рускай, пазней рускай савецкай) стала той крыніцай, з якой можна было чэрпаць абсалютна свежы «матэрыял» для стварэння ўласных, нацыянальных канцэпцый. Вытанчаны прыклад сапраўднасці існавання «гульнявой» філасофіі ў камернай музыцы апошняга часу — п'еса для струнных і (ці) гітары сучаснага майстра камерна-інструментальнай творчасці Вячаслава Кузняцова, назва якой — «Гульня ў бісер» — гаворыць сама за сябе[5].

Усялякая гульня, у тым ліку і вытанчаная інтэлектуальная, мае на ўвазе наяўнасць двух элементаў: па-першае, у што гуляць (матэрыял гульні), па-другое, як гуляць (правілы гульні).

Каб нейкім чынам абагульніць усю шырокую панараму «правіл», якія выкарыстоўваліся ў беларускай камернай музыцы другой паловы XX стагоддзя, можна вызначыць дзве антыноміі: «строгасць — свабода»[6] і «мінулае — новае».

Другая палова 1950-ых гадоў, пачатак «выбуху» кампазітарскай цікаўнасці да камернай музыкі, адлюстроўвае дзеянне «халодных» полюсаў антыномій: строгасці і скіраванасці ў мінулае. Беларускія кампазітары ствараюць музыку ў буйных жанрах, характэрных для мінулых стагоддзяў, напрыклад інструментальныя, пераважна фартэпіянныя санаты, фартэпіянныя трыо, фартэпіянны квінтэт; у мініяцюрах (іх яшчэ небагата) звяртаюцца да традыцыйных інструментальных складаў і жанраў — варыяцый, прэлюдый, апрацовак народных песень[7].

60-ыя гады вызначаюцца некаторым «пацяпленнем» полюсаў. Камерная музыка Беларусі пачынае ўключаць у сябе творы традыцыйных жанраў, але з нетрадыцыйным інструментальным складам, такія, як санаты для фартэпіяна з саліруючымі кларнетам, габоем, трамбонам, цымбаламі.

У гэтыя гады рамантычная праграмнасць ужо знаходзіць сваё месца ў сферы камернай мініяцюры. Але і тут адчувальныя паступовыя крокі ад агульнарамантычнага зместу, увасобленага ў жанрах накцюрна, мазуркі, эцюда-карціны, інструментальнага раманса, балады, паэмы, да ўнутрана асэнсаванай, прапушчанай «праз сябе» праграмнасці, якая адлюстравана ў фартэпіянных творах — сюіце «Гульня фарбаў» Д.Смольскага (1964) і п'есе «Крокі ўначы» В.Іванова (1969).

На змену гульні па «строгіх» правілах у 1970-ыя — 1980-ыя гады прыходзіць больш вольнае стаўленне да правіл. Відаць, адчуванне ўнутранай свабоды, якое пачаткова прысутнічае ў музыцы камерных жанраў, выклікае ў час прыадкрыцця «жалезнай заслоны» вялікае жаданне ствараць менавіта такую музыку. Гэтыя два дзесяцігоддзі прыносяць у скарбніцу нацыянальнага музычнага мастацтва столькі твораў, колькі не было напісана з пачатку стагоддзя.

Пашыраецца палітра стылявых мадэляў, якімі карыстаюцца нацыянальныя кампазітары, у «лексікон» музычнай мовы ўваходзяць зусім новыя і даўно забытыя сусветныя музычныя стылі.

Адметнай рысай 1970-ых гадоў з'яўляецца стварэнне (дарэчы, упершыню ў беларускай музыцы) вялікай колькасці фартэпіянных санат: вынік дзесяцігоддзя — чатырнаццаць санат і адна санаціна. У гэтым жанры, характэрным для мінулых эпох, беларускія кампазітары адразу спрабуюць зрабіць крокі да сучаснасці. Яны напаўняюць форму-структуру новай музычнай мовай, серыйнай, мадальнай тэхнікамі, складанымі мадыфікацыямі паліфанійнага пісьма. Яскравым прыкладам першых «прарываў» у забароненую калісьці сферу новай музыкі Захаду з'яўляецца Першая фартэпіянная саната Л.Гуціна (1977). Разам з развіццём фартэпіяннай санаты адбываецца спад цікавасці да скрыпічнай і альтовай санат (па адным творы за дзесяцігоддзе). Большай папулярнасцю пачынае карыстацца інструментальны склад «віяланчэль — фартэпіяна», для якога напісаны Паліфанійная саната Э.Тырманд (1971), Саната-паэма В.Літвіна (1973) і Саната В.Войціка (1973). Увогуле ў ролі саліруючага інструмента ў санатах 1970-ых гадоў усё часцей выступае не струнны, а духавы інструмент. Так, за гэта дзесяцігоддзе напісана пяць санат і адна санаціна для флейты і фартэпіяна, тры санаты для габоя і фартэпіяна. Цікавасць да духавых інструментаў у станаўленні жанру інструментальнай санаты можна лічыць адной з першых відавочных асаблівасцей *нацыянальнай* камерна-інструментальнай школы. Побач з гэтымі праявамі нацыянальнай своеасаблівасці назіраецца стварэнне санат для інструментаў сола (для кантрабаса — Л.Шлег, 1974; для фагота — А.Навахроста, 1979) і для народных інструментаў (для баяна — І. Хадоскі,1972; Л.Шлег, 1974; для двух цымбалаў — В.Войціка,1979). Дарэчы, зварот да народных інструментаў з цягам часу будзе ўсё больш актыўны.

Найвялікшая цяга да эксперыменту з'яўляецца ў сямідзесятыя гады ў сферы камернага ансамбля. Асабліва багацце творчых вырашэнняў дае ансамбль з чатырох удзельнікаў — квартэт. Тут працягваецца гульня па «строгіх» правілах (ствараюцца трынаццаць струнных квартэтаў), у якую ўключаецца элемент нечаканасці, калі струнны склад змяняецца на духавы, а замест традыцыйнай цыклічнай формы абіраецца форма малога паліфанічнага цыкла, як у Прэлюдыі і фузе для квартэта драўляных духавых інструментаў У.Будніка (1975), ці папросту фугі, як у Фузе для квартэта медных духавых інструментаў У.Кандрусевіча (1977).

Асобнае месца ў музыцы для струннага квартэта ў гэтыя гады займае сюіта (іх створана чатыры). Подыхам новай выразнасці і «гарачыні» абодвух полюсаў («свабода» і «навізна») павявае ад «Серыі кароткіх інтэрв'ю струннага квартэта» Л.Шлег (1976). Напрыканцы сямідзесятых кампазітары ўпершыню «пасягаюць» на святая святых квартэта — яго аднародны інструментальны склад. Так узнікае Квартэт для кларнета, альта, віяланчэлі і фартэпіяна А.Елісеенкава (1979).

Гэтаксама, як і ў сферы санаты, тыповыя для інструментальнай музыкі ансамблі дэманструюць

[1] З'ява камернасці можа быць растлумачана праз этымалогію слова «камерны», якое паходзіць ад сярэднявечнага camera — пакой, і вызначае хатнюю, дамашнюю спецыфіку гучання музыкі.

[2] Маецца на ўвазе перыяд 1930-ых — 1950-ых гадоў.

[3] Грунтоўныя звесткі пра гэта маюцца ў кнізе Meyer E.H. Die Kammermusik Alt-Englands: vom Mittelalter bis zum Tode Henry Purcells. Leipzig, 1958.

[4] Твор напісаны ў 1840 годзе.

[5] Твор напісаны ў 1994 годзе.

[6] У далейшым тэксце словы «строгасць» і «свабода» бяруцца ў двукоссі, калі ўжываюцца ў гэтым, антынамічным значэнні.

[7] Тут і далей спасылкі на жанры і камерна-інструментальныя творы беларускіх кампазітараў даюцца па кнізе: Т.Мдывані, Р.Сергіенка. Кампазітары Беларусі. Мн., 1997.

працэс пераключэння цікавасці са струнных на духавыя інструменты. Двум Струнным трыо Л.Шлег (1972) і В.Сярых (1977) можна супрацьпаставіць Трыо для драўляных духавых інструментаў Г.Вагнера (1975), а Фартэпіяннаму трыо Ш.Ісхакбаевай (1976) — яе ж Трыо для флейты, габоя і фартэпіяна (1977).

Пачатак працэсаў, вынікі якіх выявіліся ў музыцы буйных жанраў, трэба шукаць сярод творчых вопытаў беларускіх кампазітараў у галіне невялікіх інструментальных п'ес, сюіт ці цыклаў. Іх колькасць у 1970-ыя гады ў параўнанні з папярэднімі дзесяцігоддзямі ўзрастае ў геаметрычнай прагрэсіі. Менавіта ў сферы мініяцюры сцвярджаецца праграмнасць, апрабуюцца новыя інструментальныя склады, пачынае «трыумфальнае шэсце» музыка для народных інструментаў: асобных (баян, цымбалы) і ансамбляў (ансамблі дудароў, дамрыстаў, трыо баянаў, аналагі нацыянальнай «траістай музыкі»).

1980-ыя гады працягваюць лінію паступовага вызвалення ад правіл, усё больш наближаючыся да ідэалу гульні па «свабодных» (нанова прыдуманых) правілах. Сфера мініяцюры, дзе «выплаўляюцца» ўсе з'явы, якія пазней праявяцца ў музыцы буйных камерна-інструментальных жанраў, імкліва напаўняецца класічнымі духавымі і самымі рознымі народнымі інструментамі. Побач з флейтай, габоем, фаготам усё часцей з'яўляюцца кларнет, труба, валторна, трамбон, што іншым разам звязана з пранікненнем у беларускую музыку мовы джаза. Разам з ужо традыцыйнымі для камернай музыкі Беларусі баянам і цымбаламі (п'есы для гэтых двух інструментаў прысутнічаюць у 1980-ыя гады ў творчасці амаль кожнага кампазітара) з'яўляюцца гітара, балалайка, домра, беларускія цымбалы[8].

Працэс вызвалення ад правіл у сферы мініяцюры распаўсюджваецца і на арганізацыю ансамбля. Традыцыйны дуэт саліруючага інструмента і фартэпіяна замяняецца на іншы, напрыклад флейта і арган, габой і альт, скрыпка і гітара. Разам з тым актыўна ідзе стварэнне п'ес, сюіт і цыклаў для большай, чым два, колькасці ўдзельнікаў. Сярод такіх твораў ёсць набліжаныя па інструментальнаму складу да класічнага трыо ці квартэта, але з'яўляюцца і тыя, якія выходзяць за акрэсленыя межы: П'есы для домры і камерна-інструментальнага ансамбля А.Клеванца (1981), «Музыка для дзевяці ўдарных» В.Кузняцова (1981), «На скрыжаванні» для дзвюх домраў, фартэпіяна і ўдарных У.Кур'яна (1987) і інш. З гэтага вынікае, што парушэнне «правіл гульні» ў адной галіне кампазітарскай творчасці — камернай мініяцюры — адразу адлюстроўваецца на сферы камерна-інструментальнага ансамбля.

Упершыню за ўсю гісторыю камерна-інструментальнай музыкі ў Беларусі ў 1980-ыя гады цяжка дакладна вызначыць прыярытэтны буйны камерны жанр. На гэтым узроўні бараць-ба са «строгімі» правіламі заканчваецца свайго роду музычнай анархіяй. Адзіным устойлівым жанрам можна лічыць струнны квартэт (іх створана васемнаццаць), але і ў ім часта парушаюцца ўнутрыжанравыя законы. Яскравым прыкладам можа служыць твор М.Марозавай «Лічбы на сэрцы» — квартэт з праграмнай задумай, што немагчыма для жанру «чыстай» музыкі.

Акрамя ўласна квартэтаў, у гэты час ствараюцца п'есы, сюіта, варыяцыі, поліфанійны трыпціх для струннага квартэта. Але цікавасць да духавых інструментаў дзейсная і ў гэты перыяд, бо побач са шматлікімі струннымі квартэтамі існуюць Квартэт для драўляных духавых інструментаў У.Каральчука (1988) і Партыта для квартэта медных духавых інструментаў А.Дамарацкага (1983). Значная перавага ў бок духавога складу назіраецца ў жанры квінтэта, дзе аднаму струннаму квінтэту супрацьстаяць тры квінтэты для духавых інструментаў (А.Навахроста, 1983; С.Янковіча, 1988; В.Кузняцова, 1988). У рэчышчы цікавасці да духавых інструментаў застаюцца сюіта і п'еса для ансамбля духавых інструментаў, шэраг п'ес для квартэта і квінтэта беларускіх дудак.

Высокая ступень «свабоды» выяўляецца ў імкненні змешваць інструменты розных груп у межах ансамбля з чатырох выканаўцаў. Так, у «Маленькай сюіце» для скрыпкі, віяланчэлі, флейты і фагота Г.Гарэлавай (1984) спалучаюцца пары струнных і духавых інструментаў, а ў п'есе В.Іванова «Прагулка» для флейты, габоя, віяланчэлі і фартэпіяна (1987) выкарыстаны склад фартэпіяннага квартэта, дзе замест струннага трыо дзейнічае змешанае, струнна-духавое. Так адбываецца свайго роду эмансіпацыя, адрыў інструментальнага складу чатырох інструментаў ад самога жанру квартэта. П'есы для струннага ці духавога квартэта ў старым разуменні ўжо не існуе. Поўная творчая свабода дазваляе адыходзіць ад традыцыйнага спалучэння інструментаў, абумоўленага ахопам найбольш шырокага гукавога дыяпазону, і ствараць зусім новыя «мысляформы».

Крайняя ступень гэтай эмансіпацыі выяўляецца ў жанры трыо. Фартэпіянных (з удзелам струнных інструментаў) трыо створана за гэты час усяго тры, астатняе — п'есы, сюіты, дывертысменты, фуга, канцэртштук — напісана для струнных, духавых, а пераважная большасць для змешаных трыо. Пры гэтым удзельнікамі трыо становяцца такія нетыповыя інструменты, як англійскі ражок, цымбалы, валторна, ксілафон.

Шмат опусаў ствараецца ў 1980-ыя гады для ансамбля народных інструментаў: тры сюіты, варыяцыі, уверцюра, дзве фантазіі, вялікая колькасць асобных п'ес, сярод якіх тры п'есы для квартэта рускіх народных інструментаў. Адраджаецца цікавасць да ўжо амаль забытага жанру апрацоўкі народнай песні, у якім плённа працуе А.Рашчынскі — апрацоўвае цэлыя серыі песень і найгрышаў з фальклорных зборнікаў для разнастайных інструментальных складаў, накшталт «траістай музыкі».

[8] Асобны від народных цымбалаў, які адрозніваецца ад «класічнага» варыянта нетэмперыраваным ладам і спецыфічным гучаннем.

Асобную групу камерных твораў 1980-ых гадоў складаюць п'есы для ансамбля скрыпачоў, стварэнне якіх можна лічыць рысай *нацыянальнай* інструментальнай традыцыі (большая ці меншая колькасць такіх твораў прысутнічала і ў музыцы двух папярэдніх дзесяцігоддзяў). Але з гледзішча «правіл гульні» найбольшую цікавасць уяўляюць творы, у якіх спалучаны супрацьлеглыя полюсы — «строгасць» і «навізна». Ва ўзорах такіх камерных сачыненняў назіраецца імкненне пераадолець межы камернага жанру, вызваліцца ад яго рысаў і наблізіцца да канцэртнасці, іншым часам з выкарыстаннем усіх жанравых законаў канцэрта. Гэта з'ява назіраецца ў творах для саліруючага інструмента (габоя, акардэона, домры) і камерна-інструментальнага ансамбля. Сярод іх Канцэрціна для габоя і інструментальнага ансамбля Г.Вагнера (1984) і вельмі паказальны Першы канцэрт для домры і камерна-інструментальнага ансамбля А.Клеванца (1987).

Спроба іншым чынам выйсці за межы камернасці — пашырэнне інструментальнага складу да шасці, сямі, васьмі і большай колькасці інструментаў. Сярод твораў з вялікай колькасцю выканаўцаў многія маюць назву, тыповую для заходнееўрапейскай музыкі XX стагоддзя: «Музыка для ...» (напрыклад, «Музыка для габоя, фартэпіяна і струнных» А.Навахроста, 1986).

Пачуццё свабоды пранікае і ў найбольш «строгі» жанр — інструментальнай санаты. Сярод васемнаццаці фартэпіянных санат, напісаных за 1980-ыя гады, сустракаюцца творы з пашыраным, больш вольным жанравым вызначэннем: саната-карціна, саната-трыпціх, рамантычная саната. У інструментальным дуэце з фартэпіяна струнныя і духавыя інструменты канчаткова набываюць роўныя правы: пяць скрыпічных санат — і столькі ж санат для кларнета і фартэпіяна. Дзве санаты для баяна, саната для цымбалаў і саната для цымбалаў і фартэпіяна працягваюць лінію буйных твораў для народных інструментаў, распачатую ў 1970-ыя гады.

1990-ыя гады надаюць свету камернай музыкі познерамантычную, імпрэсіяністкую і сімвалістычную праграмнасць, якая, тым не менш, можа суседнічаць з аб'ектыўнай карцінnасцю ў традыцыях рускай класічнай школы. Магчыма, уздзеянне імпрэсіяністкай праграмнасці, звязанай з аднамомантнай замалёўкай і статычнасцю вобраза, прымушае кампазітараў амаль адмовіцца ад жанру санаты (усяго дзевяць твораў, з якіх тры фартэпіянныя). Але больш пераканальным трэба лічыць іншае тлумачэнне: саната, якая ўвасабляе строгія традыцыі мінулага, успрымаецца цяпер як аплот акадэмічнага кансерватызму і таму не адпавядае вольнаму палёту фантазіі — заўсёднаму спадарожніку камернай творчасці.

Увогуле, у 1990-ыя гады назіраецца яскравае адасабленне сфер інструментальнай санаты і — камерна-інструментальных ансамбляў усіх іншых тыпаў. А з адыходам санаты (як жанру і формы) на другі план увагу творцаў з усё большай сілай прыцягвае да сябе ансамбль. Камерна-інструментальная мініяцюра — крыніца эксперыментаў у сферы буйных ансамблевых твораў — набывае рысы п'есы для камерна-інструментальнага ансамбля, іншым разам з дастаткова вялікай колькасцю ўдзельнікаў (ад трыо да септэта). Такая п'еса часта мае складаны праграмны змест і можа набліжацца да буйной шматчасткавай музычнай формы — накшталт сюіты, як гэта адбываецца ў «Тэатральным дывертысменце» для флейты, кларнета, фагота, трубы, трамбона, фартэпіяна і ўдарных інструментаў А.Залётнева (1992).

Чаму менавіта ансамблевая сфера дае ў апошняе дзесяцігоддзе XX стагоддзя такі прастор для эксперыменту? Па-першае, у самой варыянтнасці колькаснага складу кананічных класічных твораў (трыо, квартэт, квінтэт) прысутнічае імправізацыйны пачатак. Па-другое, гульня па «новых» правілах дае магчымасць увасобіць самыя смелыя кампазітарскія задумы, праверыць гучанне нетыповых спалучэнняў інструментаў, якія потым могуць арганічна ўвайсці ў сімфонію ці канцэрт. Эксперыменты ў галіне новага гучання прыводзяць да таго, што побач з васьмю струннымі і адным квартэтам для драўляных духавых з'яўляецца Квартэт для трох валторнаў і ўдарніка (1992), які належыць пяру аднаго з беларускіх апалагетаў класічнага струннага квартэта — К.Цесакову. Разам з традыцыйным жанрам квінтэта для медных духавых (іх напісана два) з'яўляецца новы — Секстэт для духавых і фартэпіяна, створаны А.Хадоскам у 1991 г.

Вядома, агульная колькасць камерна-інструментальных твораў 1990-ых гадоў меншая, чым у папярэдняе дзесяцігоддзе. Але з упэўненасцю можна казаць, што час пасля распаду СССР, перыяд трэцяга нацыянальнага Адраджэння, не згасіў цікавасці кампазітараў да камернай творчасці. Зразумела, што стылявая пераарыентацыя на заходнееўрапейскія музычныя ўзоры, натуральная для гэтага часу, не можа ісці ў маладой беларускай камернай музыцы гэтак жа гладка, як, напрыклад, у багатым традыцыямі жанры сімфоніі. Але эксперыменты са складамі класічных інструментаў сведчаць пра тое, што жаданне засвоіць еўрапейскі кампазітарскі вопыт пераадолее ўсе перашкоды, абумоўленыя перарывістасцю нацыянальнай камернай традыцыі. Жаданне сказаць свету сваё, беларускае слова ў камернай музыцы праз некаторы час павінна выйсці для нацыянальных кампазітараў на першы план. Але зразумела, што сярод шматлікіх спосабаў прамовіць гэта новае слова кожны беларускі кампазітар абярэ свой, індывідуальны, бо на мяжы XX–XXI стагоддзяў кожны творца — і гэта вызначальная рыса нашага часу — гуляе «па ўласных правілах».

«Філасофія жыцця» Аляксандра Канавалава

Ларыса ЛЫСЕНКА

Выставачная зала Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка знаёмая многім мастакам Беларусі. Музеем скамплектавана вялікая калекцыя жывапісу, здольная прадставіць розныя напрамкі, асабліва пачынаючы з 1980-ых гадоў. Супрацоўнікі музея імкнуцца запрашаць з выставамі самых цікавых творчых асоб. Многія мастакі, што выстаўляюцца тут, палюбіліся палачанам асабліва.

Мне хацелася б расказаць пра аднаго з іх — Аляксандра Канавалава. У красавіку прайшла яго чарговая персанальная выстава пад назвай «Грані рэальнага», на якой ён прадставіў работы імпрэсіянісцкага характару. У іх — адлюстраванне эмоцый-уражанняў ад рэальнага свету ў свядомасці мастака, пра якія ён распавядае ў кампазіцыях, нібы складзеных з фрагментаў гэтага свету.

Пачатак творчага шляху Аляксандра Канавалава прыпаў на канец 1980-ых. Гэта не шлях студэнта, які пасля ВНУ пайшоў «шукаць сябе» ў мастацтве. Гэта шлях, свядома абраны чалавекам, якому ёсць што паведаміць свету. Ва ўзросце 36 гадоў, калі адчуў неабходнасць расказаць пра тое, што не давала спакою, Аляксандр пакінуў іншыя справы і пачаў сур'ёзную творчую працу. Яго тагачасныя работы насілі асацыятыўны характар, у іх дамінаваў у асноўным халодны, адчужаны колер, які дазваляў адчуць адзіноту, і бачылася аддаленасць аўтара ад традыцый звыклага радаснага аповеду пра жыццё «нашага ладу».

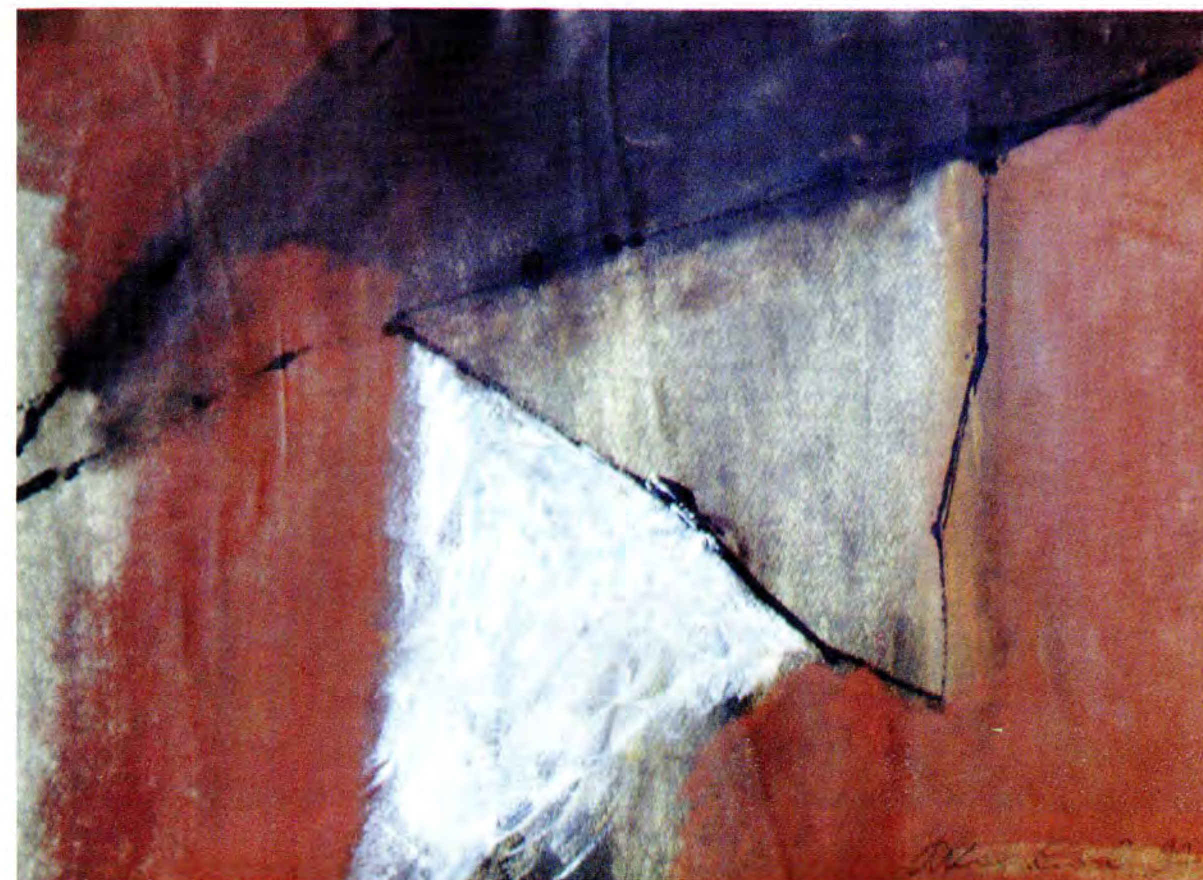
Але Аляксандр не быў адзінокі ў сваіх пошуках. Побач былі іншыя мастакі, розныя, але падобныя ў тым, што ўсіх іх хвалявала праблема шчырасці ў мастацтве і чалавечых адносінах. Яны выстаўляліся разам, і з першых выстаў Аляксандр стаў вядомы як «чысты жывапісец». У пачатку 1990-ых ён выступіў з ідэяй арганізаваць у горадзе прыватную галерэю. Яго падтрымалі калекцыянер і аматар мастацтва, дырэктар камбіната будматэрыялаў Уладзімір Цялежнікаў, мастак Сяргей Цімохаў і я, Ларыса Лысенка. Было моцнае жаданне аб'яднаць мастакоў, падтрымаць іх, паказаць тое, на наш погляд, найлепшае і найцікавейшае, што стваралася ў розных кутках Беларусі. Выставы ў галерэі «Рыса» памятаюць мастакі Мінска, Гродна, Оршы, Віцебска. Мастацтва не змагло існаваць за ўласны кошт — галерэя «Рыса» пражыла пяць гадоў... Але праца ў галерэі дапамагла Аляксандру пацвердзіць правільнасць абранага шляху.

У работах пачатку 1990-ых гадоў мастак беражліва ставіцца да вобраза чалавека, паказвае яго апасродкавана, праз назіранні і перажыванні. У творах няма непасрэднага адлюстравання чалавека, а ёсць свет прыроды, які гарманічна аб'ядноўвае чалавека і прастору, у якой ён жыве.

Аляксандр найбольш давярае падсвядомасці. Паводле яго меркавання, менавіта яна з'яўляецца рухаючай сілай логікі, а таму ў сваіх кампазіцыях аўтар спыняецца на інтуітыўна-асацыятыўным адлюстраванні. Ён стварае свой свет прыгажосці, гармоніі, імкнецца перадаць вытанчанае адчуванне колеру, які сам за сябе гаворыць, уздзейнічае, гарманізуе. У сваіх творах аддае перавагу колерапластычнаму жывапісу, які перадае адчуванні і эмацыянальны стан аўтара. Жаданне раскрыць сутнасць складаных, часам парадаксальных з'яў прыводзіць да стварэння серый.

Пры знаёмстве з работамі Аляксандра Канавалава часова адрываешся ад рэальнасці і трапляеш пад уздзеянне перажытых або аддалена знаёмых эмоцый — нібыта расчыняецца святлу раней схаваны ўнутраны свет. У работах — апавяданне пра той бок чалавечага жыцця, які закрыты ад чужых вачэй і складае сутнасць жыццёвай прасторы асобы. Гэта тая прастора жывапісца, дзе блакітнае неба перастае быць проста блакітным колерам, а становіцца бясконцасцю на мяжы рэальнасці і інтуітыўна-асацыятыўнага ўспрымання — што сугучна з «філасофіяй жыцця» А.Бергсана, дзе пазнанне «працягласці» даступнае толькі інтуіцыі як непасрэднаму зразуменню, а акт зразумення супадае з актам нараджэння рэальнасці...

Аляксандр лічыць сябе чалавекам свету. Ён верыць у адзінства чалавечага роду, у магчымасць, дзякуючы інтуіцыі, разумець адзін аднаго ў мастацтве і філасофіі незалежна ад месца пражывання.





Фундамент.
З серыі «Прыватная архітэктура».
Змешаная тэхніка, 1997. 50х70.

Ландшафт.
З серыі «Сляды».
Алей, 1995. 95х145.





Раніца.
Алей, 2000. 65х80.

Уваход.
З серыі «Прыватная архітэктура».
Змешаная тэхніка, 1997. 50х70.

Малады мастак «на ростанях»...

Марыя ГРАМЫКА

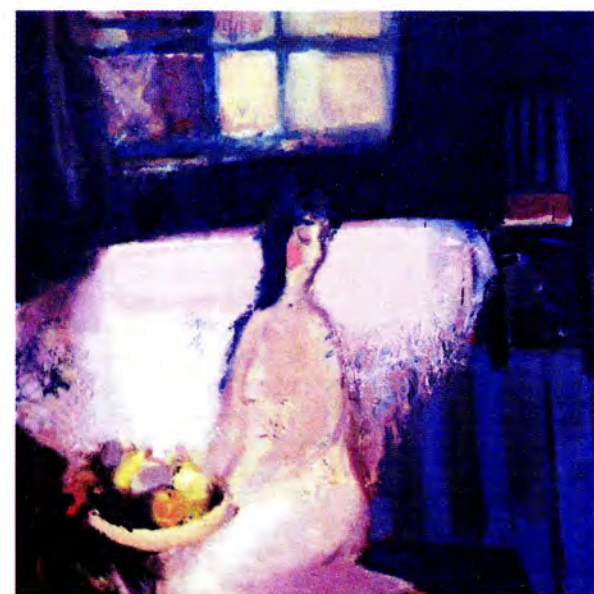
27 красавіка ў Віцебску сярод студэнтаў мастацкіх спецыяльнасцяў беларускіх ВНУ прайшоў конкурс візуальных мастацтваў «Арт-сесія-2001». Арганізатарамі выступілі Камітэт па справах моладзі Беларусі, упраўленне культуры Віцебскага аблвыканкама, камітэт па справах моладзі Віцебскага аблвыканкама, упраўленне культуры Віцебскага гарвыканкама, культурна-дзелавы цэнтр «КІМ», віцебская кампанія «АРТ-Марк».

Выстава пад назвай 'Sessio Art 2001' («Арт-сесія-2001») — юбілейная, дзесятая па ліку ад 1992 года, і ўжо адно гэта выклікае павагу: некамерцыйная акцыя, прысвечаная непрыбытковаму «па вызначэнню» студэнцкаму мастацтву (ладжаная, як заяўлена, з мэтай «заахвочвання творчай дзейнасці студэнцтва»), працягвае знаходзіць спонсараў і магчымасць аднаўляцца штогод.

Раздзелаў стала больш, сёлета іх было сем: жывапіс, графіка, скульптура, дэкаратыўна-ўжытковае мастацтва, авангарднае мастацтва, візуальны дызайн і вэб-дызайн. (Праўда, у апошнім раздзеле работы так і не былі прадстаўлены. Факт даволі красамоўны: гэты найноўшы від мастацтва беларускім студэнтам пакуль што проста не па кішэні. Персанальны камп'ютэр, доступ у інтэрнет, даражэзныя падручнікі па вэббудаванню — не папера і крэйда, нават не алейныя фарбы. Але пакінем сумныя развагі пра тое, ці зможа мастацтва, якое ў новым стагоддзі будзе рабіцца ўсё больш тэхналагічным, «належаць народу», для іншага разу...)



Падчас выставы.



Дзмітрый Ігумноў. Дзяўчына з яблыкамі.



Настасся Ганчарова. Дублі (Фрагмент).





Выстава атрымалася разнастайная — і менавіта гэтым найперш цікавая. (Натуральна, разнастайнасць праявілася не толькі ў тым, што побач былі прадстаўлены ўсе магчымыя тэхнікі, жанры і тэмы, але і ў тым, што практычна прафесійныя ўзроўню работы суседнічалі з менш сталымі і прадуманымі.) Таму пасля вызначэння пераможцаў побач аказаліся рамантычна-эратычная, вырашаная ў пяшчотнай колеравай гаме «Дзяўчына з яблыкамі» Дзмітрыя Ігумнова і напоўненыя непакоем і агрэсіўнай, амаль хваравітай эротыкай «Танцы на атамнай станцыі» Станіслава Карэйвы (жывапіс), легкадумна-іранічны гімн поп-культуры «Ага» Таццяны Нікіцінай (візуальны дызайн) і філасофскі «Час?» Лідзіі Мельнікавай (авангарднае мастацтва)... Узнагароды атрымалі таксама работы «Дублі» Настассі Ганчаровай і «Колеравая прастора Белай Русі» Наталлі Канькоўай (абедзве — у катэгорыі «авангарднае мастацтва»), «Майстэрня мастака» Вольгі Пяшко і «Настальгія» Дар'і Кавалько (абедзве — жывапіс); у катэгорыі «дэкаратыўна-ўжытковае мастацтва» была адзначана Наталля Маркоўская («Елкі зімой») і ў катэгорыі «скульптура» — Ян Савічаў («Дэрвіш»).

З назіранняў-уражанняў падчас выставы: на многіх карцінах маладых мастакоў — настрої «злому тысячагоддзяў»: апакаліптычныя тэмы, агрэсія, разгубленасць. Але побач заўважная — і зразумелая ў наш няпэўны час — спроба схавацца ад жыцця, калі можна так сказаць, у чыстае мастацтва. Як прадстаўніку таго ж пакалення, што і большасць аўтараў, мне цяжка ўстрымацца ад разважанняў. Пра што кажа той факт, што сярод паўтара сотняў работ маладых мастакоў — ніводнай, якая б развівала, скажам, гістарычныя тэмы? (Ёсць колькі работ з «чарнобыльскімі» матывамі, антыснідаўскіх плакатаў — вось, здаецца, і ўсё ці амаль усё і з сацыяльнай тэматыкай...)



Думаецца, каб стварыць штосьці цікавае для больш шырокай, чым «мясцовая», аўдыторыі, для свету — а ці не гэткая мэта маладога мастака? — варта найперш усвядоміць, чым ты адрозніваешся ад іншых. І гэта міжволі прыводзіць да пошукаў «адметнага» ў самім сабе — і ў атачэнні, у якім ты вырас і якое цябе сфарміравала... Спробы арыгінальнасці дзеля арыгінальнасці ды наследаванні папулярных аўтараў прыводзяць адно да паўтораў. Ці, можа, сапраўды да 2001 года ўсё было ўжо сказана і нам застаюцца толькі інтэрпрэтацыі ды цытаты?..

І вельмі прыемнае ўражанне: усцешыла колькасць наведнікаў — збольшага моладзі — ды ўвогуле рэакцыя віцябчан. У «перакормленым» мастацкімі імпрэзамі Мінску студэнцкая выстава, на жаль, не выклікае такой цікавасці. Рэакцыя аўдыторыі на перамогу «сваіх» (праўда, амаль ніхто з не-віцебскіх пераможцаў не змог прыехаць на ўручэнне ўзнагарод — студэнцкая стыпендыя не дазваляе...) была шчырай і эмацыйнай. Энтузіязм і зацікаўленасць саміх удзельнікаў і наведнікаў выставы «Арт-сесія-2001» — вось галоўная каштоўнасць імпрэзы.



Вольга Пяшко. Майстэрня мастака.
Таццяна Нікіціна. Ага.
Дар'я Кавалько. Настальгія.
Лідзія Мельнікава. Час?

Фатаграфія і рынак

Герд ЦЭРХУЗЕН

Сёння беларуская творчая фатаграфія перажывае не самыя лепшыя свае часы, застаючыся па-за авансцэнай беларускага мастацтва, па-ранейшаму застаючыся нелегітымным відам творчасці на сваёй радзіме. У свае часы прагныя пераменаў маладыя беларускія фатографы ездзілі ў Маскву не столькі «па песні», колькі дзеля ўсталявання кантактаў з мастацкімі коламі суседняй рэспублікі. І з гэтага быў пэўны плён. У перабудовачныя часы Маскву не абміналі ні заходнія куратары выставаў, ні арт-дылеры, якія час ад часу давалі шанц маладым творчым асобам з так званай перыферыі «стартануць» у вялікі мастацкі свет.

Мастацкае жыццё ў цэлым і фатаграфічнае ў прыватнасці ў сённяшняй расійскай сталіцы, у адрозненне ад сталіцы Беларусі, не толькі не знізіла тэмпературу свайго напалу, але і набыло новыя рысы. Мастацтва імкліва камерцыялізуецца. Рынак пачынае дыктаваць свае ўмовы. Кепска гэта ці не, пакажа будучыня. Але відавочна, што ўжо сёння маскоўская (дый уся расійская) сітуацыя надта адрозніваецца ад нашай, тутэйшай. І не на нашу карысць, вядома...

Аднак дамо слова незалежнаму пабочнаму назіральніку — калекцыянеру з Германіі, які пераехаў у Маскву з Кёльна, каб займацца артдылерскай і куратарскай работай. Герд Цэрхузен працуе пераважна з расійскай фатаграфіяй і прапануе свой рэцэпт узнаўлення яе жыццяздольнасці. «Рынак выратуе фатаграфію», — у гэтым асноўны пафас артыкула, які мы перадрукоўваем з невялікімі скаротамі з расійскага сервера ***www.pho-tographer.ru.***

Ці дапаможа гэтая парада беларускай фатаграфіі, стан якой, у параўнанні з расійскай, амаль што перадсмяротны?

У.ПАРФЯНОК.

Мастацтва або... ?

Камерцыйная фатаграфія ўварвалася ў свет журналістыкі і рэкламы. Рынак фатаграфіі, аднак, па сённяшні дзень не асацыюецца з рынкам мастацтва. Між тым сама фатаграфія ўзнікла і першапачаткова развівалася менавіта ў асяродку мастакоў, якія шукалі новыя спосабы фіксацыі рэчаіснасці — людзей, архітэктурных збудаванняў, інтэр'ераў, нацюрмортаў. Першыя дагератыпы ўспрымаліся як больш танныя заменнікі жывапісных партрэтаў або як ілюстрацыі да розных друкаваных выданняў. І хоць мастацкая вартасць фатаграфій з бегам часу рабілася больш высокай, доўгія гады ніхто, акрамя саміх аўтараў, новага віду творчасці мастацтвам не лічыў.

У 20-ыя гады XX ст. з развіццём рэпартажнай тэхнікі здымкі на першы план выйшла дакументальная фатаграфія, якая канчаткова страціла сувязь з мастацкай традыцыяй і светам мастацтва. Яна зрабілася рэччу ў сабе. Фатографы «выпалі» з мастацкага рынку, а іх работы ігнараваліся збіральнікамі мастацкіх каштоўнасцяў. Адзіная спецыялізаваная галерэя з'явілася толькі ў Амерыцы, дзе тысячы новых фатаграфій і дыскусіі пра рэалізм у фатаграфіі перыядычна выклікалі ўвагу публікі і аўтараў. Размова ідзе пра невялікую галерэю «291», якая была заснавана ў 1905 г. Альфрэдам Стыгліцам (Alfred Stieglitz) і Эдвардам Стайхенам (Edward J.Steichen) у Нью-Йорку на Пятай авеню, 291.

Падзяленне на мастацтва і фатаграфію падаецца надуманым. Пераканаўчае пацвярджэнне ўзаемасувязяў фатаграфіі і выяўленчага мастацтва — калажы і фатаграмы. Тым не менш спрэчкі, ці з'яўляецца фатаграфія мастацтвам, не сціхаюць і па сённяшні дзень. Вось адзін з выразных прыкладаў — справа шырокавядомага галерыста Кікена (1996). Згодна з рашэннем суда горада



Ман Рэй (Man Ray). Шкляныя слёзы. Фотаадбітак 1932–33 г.
Менавіта гэты здымак сёння лічыцца самым дарагім у свеце. Вядома каля 6 версій гэтага знакамітага фотаздымка, сапраўднага шэдэўра сусветнага фотамастацтва. Адну з копій набыў у 1993 годзе на лонданскім аўкцыёне «Сотбі'с» рок-спявак і калекцыянер Элтан Джон. Яшчэ адзін аўтарскі адбітак быў набыты невядомым калекцыянерам на нью-йоркскім аўкцыёне фірмы «Сотбі'с» у 1995 г. за $ 266 500. У гэтым годзе амерыканскі калекцыянер Джон Прыцкер (Pritzker) у прыватнай здзелцы з Нью-Йоркскай галерэяй «Pace, Wildenstein, MacGill» выклаў за унікальны адбітак рэкордную суму — 1 мільён долараў.

Кёльна фатаграфіі не з'яўляюцца творамі мастацтва, і, такім чынам, галерэя мусіць плаціць 15-працэнтны падатак за продаж фатаграфій, а не 7-працэнтны, які ўсталяваны для мастацкіх твораў...

Нядзіўна, што ў Еўропе амаль што няма галерэй, якія працуюць адначасова з фатаграфіяй і жывапісам. Нават самыя буйныя аўкцыённыя дамы Сотбі, Крысці, Лемперц праводзяць асобныя сесіі для фатаграфіі і жывапісу, графікі, скульптуры. Толькі некаторыя калекцыянеры мастацтва набываюць фатаграфіі ў свае зборы, а большасць збіральнікаў фатаграфіі, у сваю чаргу, не займаюцца жывапісам. Сур'ёзныя аддзелы фатаграфіі існуюць толькі ў Музеі сучаснага мастацтва ў Нью-Йорку і кёльнскім Музеі Людвіга.

Музеі і калекцыі

Амаль што ўсім музеям і архівам патрэбны тысячы фатаграфій для так званых «імідж-банкаў» або фотатэк. Аднак гэтыя фатаграфіі ніколі не разглядаюцца як частка калекцыі. Мяжа паміж «звычайнымі» гістарычнымі, дакументальнымі фатаграфіямі і фотаздымкамі, якія маюць мастацкую каштоўнасць, нярэдка праводзіцца адвольна.

Адной з першых культурных устаноў, якая паспрабавала змяніць складзеную дзесяцігоддзямі практыку, была Нацыянальная бібліятэка Францыі ў Парыжы. Закон, прыняты яшчэ Людовікам XIV, пастанаўляў, што любы твор, які мае культурную каштоўнасць і прыдатны для капіявання, мусіць быць абавязкова прадстаўлены ў гэтай бібліятэцы. Гэтае правіла датычыцца цяпер не толькі кніг, плакатаў, афіш і графічных прац, але і фатаграфіі. Сёння Нацыянальная бібліятэка Францыі валодае велізарнай калекцыяй фатаграфій, якія маюць мастацкую каштоўнасць, — гэта каля сотні тысяч, выбраных спецыялістамі з некалькіх мільёнаў адзінак захавання. Новыя фатаграфіі часта паступаюць у калекцыю бясплатна. Фотакалекцыя адкрыта для публічнага агляду.

Гэты прыклад ілюструе сітуацыю, характэрную для ўсіх вядомых і наваствораных фотакалекцый еўрапейскіх музеяў: сціплы бюджэт, вялікая колькасць матэрыялу, з якога трэба выбраць работы «вышэйшага гатунку» ў катэгорыі «крэатыўная фатаграфія», перавага старой, даваеннай фатаграфіі. Наколькі я ведаю, многія музеі сфарміравалі свае фонды з архіўных запасаў і забяспечваюць новыя паступленні за кошт фінансавай дапамогі калекцыянераў і мецэнатаў. Акрамя таго, музеі заахвочваюць аўтараў да бязвыплатнай перадачы сваіх фотаработ у калекцыі.

Шырокавядомыя публічныя фотакалекцыі і зборы фатаграфій маюць магчымасць выбіраць з вялізнай колькасці прапаноў. І вось чаму: калі фатограф не выстаўляецца ў прэстыжных месцах, то ягоныя работы не маюць каштоўнасці на рынку. Нават атрымліваючы фатаграфіі ў падарунак ад мала- або цалкам невядомых аўтараў, музеі не спяшаюцца іх прымаць. Гэта заганнае кола для любога маладога фотамастака і любой новай калекцыі. Вось цікавы прыклад. Нью-Йоркскі Музей сучаснага мастацтва зацікавіўся адной вядомай фотакалекцыяй з Германіі, але прапанаваў наступную ўмову: музей атрымлівае на пэўны час экспазіцыйны матэрыял, а гаспадар калекцыі мусіць кампенсаваць музею прырост кошту калекцыі пасля экспанавання на такой прэстыжнай пляцоўцы. Адсюль вынікае наступнае: калі тваіх работ няма ў прэстыжным музеі — цябе няма на рынку.



Чарльз Шылер (Charles Sheeler). Канвееры Форда. 1928 г.
Гэты здымак сёння ўзначальвае афіцыйны спіс самых дарагіх фатаграфій, прададзеных на аўкцыёнах. Ён быў набыты за $ 607 000.

У Расіі сітуацыя цалкам іншая. Быць прадстаўленым у музейнай калекцыі прэстыжна, але ўсе вядомыя мне калекцыі закрытыя для публікі. Нават у Рускім музеі ў Санкт-Пецярбурзе новую калекцыю мастацкай фатаграфіі не так проста ўбачыць. Архівы і музеі ў Расіі больш падобныя на маўзалеі фатаграфій і яны ніяк не ўплываюць на рынак. Сувязі з галерэямі толькі-толькі наладжваюцца, а Міністэрства культуры асцерагаецца нават намёку на свой камерцыйны ўдзел у якім-небудзь праекце.

Калекцыянеры і галерэі

Рынак фатаграфіі стварылі калекцыянеры, бо менавіта яны і з'яўляюцца пастаяннымі пакупнікамі гэтага спецыфічнага тавару. Набываючы фотаздымкі — спачатку ў саміх аўтараў, а потым усё часцей праз галерэі, калекцыянеры спрыялі і таму, каб склаўся цэлы ланцужок неабходных пасрэднікаў паміж фатографамі і калекцыянерамі. Галерэі добра ведаюць адна адну, вельмі часта яны сумесна фарміруюць рэйтынг фотаработ і дапамагаюць калекцыянерам каталогамі і выставамі, а таксама забяспечваюць доступ да музейных збораў. Гэта добрая магчымасць для новай фатаграфіі выйсці на рынак і трапіць у спісы новых музейных паступленняў. Без публічнай прэзентацыі — спачатку ў коле галерэй, а потым і ў прыватных калекцыях — ніводны фотамастак не мае шанцаў патрапіць у закрытае і вузкае кола сусветных «гульцоў» рынку, якое налічвае не больш за семсот чалавек.

Калекцыянеры займаюцца ўсімі відамі фатаграфіі ў залежнасці ад сваіх індывідуальных захапленняў і фінансавых мажлівасцяў. Сярод іх можна вылучыць тры асноўныя групы. Першая — калекцыянеры старой (да 1941 г.) фатаграфіі і калекцыянеры работ знакамітых аўтараў. Другая група — калекцыянеры асобных відаў фатаграфіі (дакументальнай, аголенай натуры, гістарычнай і г. д.). Трэцяя — збіральнікі мастацкай фатаграфіі. Гэтая частка калекцыянераў найбольш цікавая для саміх аўтараў, работы якіх адрозніваюцца сёння не столькі тэхналогіяй выканання або стылем, колькі аўтарскай канцэпцыяй.

Калі казаць пра Германію, то толькі некалькі галерэй прынятыя на самых вядомых рынках Кёльна і Базеля. Яны арганізуюць выставы і выпускаюць каталогі для прыцягвання калекцыянераў. Аднак іх галоўная роля — у падтрымцы рэнамэ мастакоў, з якімі галерэя працуе больш або менш эксклюзіўна, а таксама ў валоданні правамі на партфоліо калекцыйных работ з мэтай іх далейшага продажу. Галерэі таксама захоўваюць дакументацыю па персаналіях, таму кожны калекцыянер можа запрасіць любую інфармацыю аб аўтарах і іх работах. Ніхто не можа дазволіць сабе раскошы марнаваць час і грошы на пошук і наведванне мастакоў у розных краінах. Праз публічныя выставы мастак мае магчымасць заявіць пра сябе і зрабіцца вядомым. Калі ж ягоныя работы не праходзяць праз галерэі, то цікавасць да яго траціцца з-за адсутнасці інфармацыі. З дапамогай міжнародных даведачных выданняў лёгка знайсці галерэі і імёны аўтараў, якія ў іх выстаўляюцца. Большая частка галерэй знаходзіцца ў некалькіх сусветных цэнтрах фатаграфіі. Гэта Нью-Йорк, Чыкага, Лондан, Парыж, Кёльн, Гамбург, Вена, Цурых. Фотамастак, чые работы не прадстаўлены ў галерэях гэтых гарадоў, практычна адсутнічае на рынку фатаграфіі.



Брус Нойман (Bruce Neuman). Лавушка святла для Генры Мура (1). 1976 г.
Калі продаж фатаграфій майстроў XIX – першай паловы XX стст. за велізарныя грошы не выклікае здзіўлення, то сума ў 533 тысячы долараў за здымак аўтара 1941 года нараджэння — гэта сапраўды сенсацыя ў гісторыі аўкцыённых продажаў фірмы «Сотбі'с».

Расійскі фотарынак

У Расіі толькі некалькі галерэй займаюцца фатаграфіяй, і практычна ўсе яны знаходзяцца ў Маскве. Гэта «Галерэя Гельмана», «АДС», «Якут-галерэя», «Айдан-галерэя», галерэя «XL». Сёння яны даюць, бадай што, адзіную магчымасць прамога выхаду на рынак. Яны добра ведаюць сваіх аўтараў, ведаюць, дзе і як шукаць новых. Звычайна канкуруючы паміж сабой у схіленні на свой бок аўтараў, маскоўскія галерэі, у прынцыпе, імкнуцца працаваць на падставе эксклюзіўных пагадненняў з мастакамі, як гэта прынята на Захадзе. Калі мастак не жадае працаваць на такіх умовах, ён хутчэй за ўсё рызыкуе страціць шанц выстаўляцца ў заходніх галерэях-партнёрах, якім менавіта гэткая эксклюзіўнасць і патрэбна. Нікому не цікава прапаноўваць калекцыянерам «не свае» рэчы. Назвы вышэй галерэі з'яўляюцца мастацкімі і далучаюць фатаграфію да сваёй дзейнасці. У гэтым сэнсе яны значна апярэджваюць заходнюю практыку.

Іншая магчымасць — кантакты з куратарамі. Гэта вольныя арт-менеджэры, або агенты, якія маюць права адбору аўтараў да ўдзелу ў той або іншай выставе. Яны забяспечваюць «непрамы» шанц выхаду на рынак у тым выпадку, калі замежная галерэя выказвае цікавасць да работ пэўнага аўтара і спрабуе наладзіць кантакт з ім праз свайго агента. Але практычна ўсе агенты, якіх я ведаю ў Расіі, не падтрымліваюць прамых і пастаянных кантактаў з замежнымі галерэямі. Яны больш апякуюцца самімі аўтарамі замест таго, каб шукаць пакупнікоў. У рынку просты закон: знайдзі спачатку пакупніка, а потым ужо дамаўляйся з прадаўцом.

Зрэшты, мастак можа і самастойна ўсталяваць кантакт з галерэяй. Але пастаянная сувязь з галерэяй павінна быць арганізавана і аплачана самім мастаком. І гэта вымагае часу і грошай на бясконцыя паездкі. Ніводная замежная галерэя не ў стане працаваць з некалькімі расійскімі мастакамі за свой кошт і па сваёй ініцыятыве. Таму паказальна, што сёння на сусветным рынку прадстаўлена толькі некалькі расійскіх фатографаў.

Час збіраць

Дзе і як калекцыянеры шукаюць фатаграфію?

Скажам, старую расійскую фатаграфію, каштоўнасць якой не падлягае сумневу, лепш за ўсё

купляць у замежных галерэях — у Кёльне, Нью-Йорку, Лос-Анжэлесе, на буйных аўкцыёнах. Сучасную расійскую фатаграфію варта шукаць у галерэях або праз вольных арт-менеджэраў — «галерэйшчыкаў без галерэй», або непасрэдна ў саміх аўтараў.

У любым выпадку больш зручна і больш прадуктыўна працаваць з галерэямі і больш складана — з індывідуаламі, паколькі яны збіраюць больш сродкаў і сілаў. В будучым, верагодна, складзецца нармальная сітуацыя, калі галерэі будуць пастаянна працаваць з аўтарамі і дапамагаць ім. Зараз жа справа даходзіць да таго, што у мастакоў часам няма сродкаў на набыццё расходных матэрыялаў... Вольныя арт-менеджэры схільныя завышаць кошты работ, тады як многія галерэі зацікаўлены ў пастаянных калекцыянерах і даюць ім неабходныя парады і кансультацыі.

Лепшыя крыніцы інфармацыі па да-савецкай, савецкай і пост-савецкай фатаграфіі — замежныя публікацыі і каталогі музеяў, выставаў, аўкцыёнаў і галерэй. Прывяду некаторыя з іх: «Russische Photographie. 1840–1940» (выд. у 1993 г.); «Photomanifesto. Contemporary Photography from the USSR»* (выд. у 1991 г.); каталогі галерэі Лахмана ў Кёльне.

У апошнія гады пачалі з'яўляцца каштоўныя публікацыі і ў самой Расіі: «Русская фотография середины XIX — начала XX века» (выд. у 1996), манаграфіі пра карыфеяў расійскай фатаграфіі А.Карэліна (выд. у 1991) і С.Лабавікова (выд. у 1996), каталогі выставаў «Искусство современной фотографии. Россия. Украина. Беларусь»** (выд. у 1994), «Старая Москва в фотографиях» (выд. у 1996) і іншыя.

Што калекцыянаваць у Расіі? У першую чаргу — кнігі, каталогі, фотачасопісы. Гэтая літаратура робіцца ўсё больш «калекцыйнай». Недарагая сёння, яна напэўна вырасце ў цане ў будучыні і ператворыцца ў рарытэтныя выданні, наклад якіх не перавышае адну тысячу асобнікаў. Калекцыянаваць варта і сучасную расійскую канцэптуальную фатаграфію і відэамастацтва. У Расіі цэны таннейшыя на 80 % за заходнія. Але галоўнае, што сучасная расійская фатаграфія — адна з нямногіх катэгорый мастацкай творчасці, якая будзе выклікаць і ўжо выклікае самую жывую цікавасць ва ўсім свеце.

* Гл. публікацыю ў «Мастацтве». 1991. № 10. С.48. — Рэд.
** Гл. публікацыю ў «Мастацтве». 1994. № 4. С. 64. — Рэд.

Гісторыя мастацтва

«Героі часу» жывуць па-за часам

Скульптурная спадчына Яна Астроўскага (XIX ст.)

Ала ЛЯВОНАВА

Што мы ведаем аб прафесійных скульптарах Беларусі першай паловы — сярэдзіны XIX ст.? Можна сказаць, амаль нічога. На слыху два-тры прозвішчы, не больш. Дарэмна будзем шукаць грунтоўныя манаграфіі або хоць сціплыя буклеты пра іх творчасць. На радзіме, на вялікі жаль, нічога не знойдзем, бо ні такіх манаграфій, ні такіх буклетаў у Беларусі проста няма. Дарэмна будзем шукаць таксама і скульптурныя работы гэтых майстроў. Мы не знойдзем іх ні ў рэспубліканскіх, ні тым больш у абласных музеях. Неміласэрны лёс раскідаў іх творы па розных музеях Польшчы, Літвы, Расіі, дзе яны лічацца работамі адпаведна польскіх, літоўскіх або рускіх скульптараў, якія не маюць да Беларусі ніякага дачынення. І некаму можа здацца, што і сапраўды гэтыя майстры ў Беларусі не жылі, для Беларусі не працавалі, а таму няма чаго і ўспамінаць пра іх, як мы гэта доўга і паспяхова рабілі, цураліся таго, што па праву належыць і нам.

А, між іншым, у нашай гісторыі ёсць імёны, якія трэба помніць, ёсць імёны, якімі можна ганарыцца. Адно з іх — Ян Астроўскі (1811–1872), прыкметны скульптар першай паловы — сярэдзіны XIX ст., чые 190 гадоў з дня нараджэння спаўняюцца сёлета. Пра яго, на жаль, захавалася вельмі мала біяграфічных звестак. Вядома, што нарадзіўся Астроўскі ў мястэчку Сянно. Мы не ведаем, хто былі ягоныя бацькі, да якога належалі саслоўя. А самога Яна застаём ужо ў мастацкай школе Віленскага універсітэта, паступіць у якую маглі нават малазабяспечаныя людзі з сацыяльных нізоў. Як адзначалі сучаснікі, там можна было бачыць розныя твары і фігуры: «некаторыя (гэта рэдка) яўна належалі да вышэйшых класаў нашага грамадства, другія — зусім вясковыя, у грубых кажухах і зрэбных капотах»[1]. Невядома, якую пачатковую адукацыю і дзе атрымаў Астроўскі, бо ва універсітэт маглі быць залічаны асобы, якія закончылі гімназію, калегіум ці сельскую школу. Як адзначаў той жа А.Шэмеш, сярод паўтара тысяч вучняў было толькі 15–20 дзяцей, якія яшчэ не мелі барады, і ўсе здзіўляліся, што яны ў такім юным узросце паспелі скончыць школу. Такім чынам, невядома, калі Ян Астроўскі паступіў і калі скончыў мастацкую школу, але так ці інакш спачатку ён вучыцца ў Я.Рустэма ў жывапісным класе, затым у К.Ельскага — у скульптурным. Нам сёння можа здацца незразумелым, што адзін студэнт аднachасова займаецца ў розных класах. Але ў той час гэта дзіўным не здавалася, і вельмі часта прозвішчы некаторых вучняў сустракаюцца ў спісах на працягу гадоў на розных аддзяленнях. Напрыклад, той жа К.Ельскі, які вучыўся скульптуры ў А.Лебрэна, аднachасова займаўся жывапісам у Ф.Смугле́віча і Я.Рустэма, архітэктурай — у М.Шульца. Знакаміты ў будучым гравёр В.Смакоўскі ў 1814 г. здаў экзамен па скульптуры, а ў 1815 г. паступіў у гравёрны клас. І гэты спіс можна працягваць. У такой сістэме навучання былі свае станоўчыя бакі: студэнтам давалася шырокая магчымасць выбару, магчымасць праявіць сябе ў розных галінах мастацкай творчасці. Ды ўрэшце не так важна, у якіх класах вучыўся Ян Астроўскі, калі ён скончыў мастацкую школу, важна, што ён засвоіў асветніцкую ідэалогію і эстэтычныя прынцыпы класіцызму, на якія арыентаваліся выкладчыкі гэтай навучальнай установы. А тая ў сваю чаргу мела цесную сувязь з усёй навукова-філасофскай і грамадска-палітычнай праблематыкай, якой жыў Віленскі універсітэт — буйны навуковы і культурны цэнтр Вялікага Княства Літоўскага, што адыграў выдатную ролю ў станаўленні і развіцці прафесійнай мастацкай адукацыі.

Гады вучобы Астроўскага ў мастацкай школе прыйшліся на перыяд уздыму нацыянальна-вызваленчага руху, узнікнення гурткоў філаматаў і філарэтаў, дзейнасць якіх была скіравана супраць царскага самадзяржаўя, на час выбуху паўстання 1831 г. Таму ў першай трэці XIX ст. побач з класіцызмам распаўсюджваецца рамантызм. І гэтае ўзаемапранікненне стыляў было характэрнай асаблівасцю творчасці многіх выпускнікоў Віленскай мастацкай школы. Яны не парывалі з вобразнымі і фармальнымі прынцыпамі класіцызму, а напаўнялі іх новым светаадчуваннем, пазбаўлялі творы халоднай стрыманасці і традыцыйнай умоўнасці. Рамантычныя рысы ў творчасці многіх мастакоў арганічна спалучаюцца з рацыяналістычнай і асветніцкай філасофіяй і эстэтыкай. Фарміраванне новага светапогляду, інтэнсіўнага працэсу самапазнання знайшло сваё адлюстраванне ў стварэнні вобразаў незалежнай творчай асобы, «героя часу», што яскрава праяўляецца ў работах Астроўскага, вядучы жанр творчасці якога — партрэт. Ён стварыў галерэю бюстаў гістарычных і культурных дзеячаў Беларусі, Польшчы, Літвы — М.Рэя, Я.Кахаоўскага, Ю.Панятоўскага, С.Канарскага, а таксама дзеячаў віленскага культурнага асяроддзя — Ю.Нямцэвіча, Т.Нарбута, Я.Тышкевіча, Т.Касцюшкі, У.Сыракомлі, К.Ельскага, М.Балінскага, Ю.Корсака, А.Концкага і інш. Усе яны выкананы ў 50-ых гадах, якія былі самымі плённымі ў творчасці скульптара. Гэтаму, відаць, спрыялі палітычныя ўмовы развіцця грамадства, у нетрах якога нараcталі перадумовы паўстання 1863 г.

Кампазіцыя ўсіх партрэтных бюстаў Астроўскага ўзыходзіць да тыпу антычнай гермы і вызначаецца прамой пасадкай галавы, роўна абрэзанымі па вертыкалі плячыма. Такімі сродкамі дасягалася строгасць кампазіцыі і ўзмацняўся гераічны пачатак. Часам скульптар дапускае ўмоўнасць, што таксама ўзыходзіць да антычнасці, у перадачы вачэй без зрэнак. Але гэты элемент





Ю.Нямцэвіч.
Гіпс, 1850-ыя гады.

А.Концкі.
Гіпс, 1850-ыя гады.

[1] Szemiesz A. Wspomnienia o szkole malarskiej Wileńskiej // Athenaeum. 1844. T. 4. S. 210.

умоўнасці спалучаецца з перадачай жывых рэалістычных рысаў мадэлі. Ён дазваляе пазбегнуць энергічнай мадэліроўкі: лініі скульптурных мас цякуць свабодна і павольна. Твары мадэлююцца мяккай і ў той жа час вельмі ўпэўненай лепкай з перадачай асаблівасцей знешняга выгляду партрэтаваных, прычым яны зусім не ідэалізуюцца. Аўтар паказвае і друзласць шчок, і складкі на шыі, і рэзкія маршчыны каля рота. Але ўсё гэта не засланяе галоўнага — увасаблення тонкіх нюансаў характару, псіхалогіі партрэтаваных. Скульптара вабяць людзі неардынарныя, са складаным творчым і асабістым лёсам. Такім быў Юльян Нямцэвіч — пісьменнік, гісторык, грамадскі дзеяч. Ураджэнец Брэстчыны, ён з'яўляўся актыўным удзельнікам паўстання пад кіраўніцтвам Т.Касцюшкі і паўстання 1831 г., пасля разгрому якіх зведаў вымушаную эміграцыю. Ён шмат падарожнічаў па Беларусі, вучыў шанаваць сваю зямлю, любіць і паважаць свой народ. Менавіта такая асоба магла натхніць Астроўскага на стварэнне партрэтнага вобраза. Ён праўдзіва перадае знешняе аблічча пісьменніка, на поўным адухоўленым твары якога — глыбокі роздум, засяроджанасць, сіла творчай думкі.

Блізкі да гэтага партрэта паводле пластычнага вырашэння бюст паэта і перакладчыка, ураджэнца Навагрудчыны Юльяна Корсака, творчасць якога знаходзілася пад моцным уплывам Адама Міцкевіча і іншых рамантыкаў.

Прыцягвае ўвагу і бюст гісторыка, грамадскага дзеяча, кіраўніка «Тыгодніка віленскага», стваральніка археалагічнай камісіі, аўтара фундаментальных прац па гісторыі Віленскага універсітэта Міхаіла Балінскага. Стомленасць і мудры спакой на яго твары, задуменны позірк, у якім свеціцца інтэлект. У характары гэтага чалавека адчуваюцца энергія і воля, што падкрэслена буйным падбародкам, упарта сцятымі вуснамі. Уражвае таксама і бюст Апалінарыя Концкага, скрыпача-віртуоза, кампазітара і педагога, талентам якога цікавіўся сам Паганіні. Яго творчасць і выканальніцкае майстэрства пазначаны рысамі рамантызму. Твар Концкага адкрыты і адухоўлены. Скульптар стварыў вобраз натхнёнага музычнага дзеяча, мудрага педагога. Адпаведна рамантычным уяўленням ён зважае на эфектную прычоску Концкага. Валасы трактаваны жывапісна, яны ўзбіты над ілбом, локаны на скронях выразна прапрацаваныя.

Астроўскага, відаць, звязвалі сяброўскія, а магчыма, не толькі сяброўскія стасункі з Тышкевічамі. Пра гэта сведчыць створаны ім бюст гісторыка, этнографа і краязнаўца Яўстафія Тышкевіча, але яшчэ больш пераканальным фактам з'яўляецца знаходжанне скульптурных работ Астроўскага ў палацы Тышкевічаў у Лагойску. Там яны ўпрыгожвалі залы музея, арганізаванага ў палацы, які ў далейшым стаў асноваю Віленскага музея старажытнасцей. Вядома таксама, што ў свой час Юзаф Тышкевіч перадаў работы Яна Астроўскага Таварыству аховы помнікаў мінуўшчыны. З 1918 г. яны знаходзяцца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве.





**К.Ельскі.
Гіпс, 1850–ыя гады.**

**М.Балінскі.
Гіпс, 1850–ыя гады.**

Прырода гаворыць фарбамі

(Семантыка колераў беларускай народнай керамікі)

Вольга УГРЫНОВІЧ

Арнаментаваны посуд з'явіўся яшчэ да неаліту. Спачатку гэта былі простыя па колеру малюнкі, якія дапамагалі схаваць няроўную ляпную паверхню. Наколы наносілі па ўсёй паверхні. З часам іх пачалі размяшчаць гарызантальнымі паясамі, паміж якімі рабілі наколы ў вертыкальным ці дыяганальным напрамках. Такім чынам утвараліся прастакутнікі, квадраты ці асобныя часткі гэтых фігураў. Розныя па велічыні наколы наносілі ў розных напрамках. Падпарадкаваныя пэўнай сістэме, яны складалі арнаменты. Праз нейкі час для нанясення ўзораў пачалі выкарыстоўваць грэбні. Лініі размяшчаліся вертыкальна, дыяганальна або «ў елачку».

Шырока распаўсюдзілася тэхніка «хуткапісных» наколаў і «лапчатых» нацёкаў. Малюнкі арнаментаў пачалі ўскладняцца, аднак першаасновай заставаліся геаметрычныя матывы — пояс і квадрат. Яны досыць простыя, але за кошт сваёй геаметрычнай вымеранасці вельмі выразныя. Вырабы аздабляліся свабодна і з пэўнай мастацкай лёгкасцю. Арнаментыка надавала кераміцы магічнае і рытуальнае значэнне. Невыпадкова, што некаторыя геаметрычныя неалітычныя арнаменты на гліне вельмі падобныя на аздабленне ручнікоў і народнага адзення канца XIX — пачатку XX стагоддзя.

З цягам часу посуд робіцца больш гладкім і аздабляецца больш сціпла, а зрэдку і зусім не аздабляецца. Венчык, шыйку ці толькі верхнюю частку тулава вырабу часта ўпрыгожвалі насечкамі, ямачкамі, адбіткамі круглай, вострай ці плоскай палачкі.

З вынаходствам ганчарнага кола тэхніка дэкору падпарадкоўваецца спосабу вытворчасці. Гэта тлумачыцца агульнымі зменамі ў тэхніцы апрацоўкі, што адбыліся і не маглі не паўплываць як на асаблівасці самога формаўтварэння, так і на аздабленне вырабаў. Формы, народжаныя дынамічным рухам, сталі адлюстраваннем працэсу колавярчэння, таму іх можна назваць целамі вярчэння. Адсюль вынікаюць спецыфічныя рысы аздаблення зробленага на ганчарным коле посуду. Пасачкі, рысачкі, абводкі цяпер з'яўляліся пры вярчэнні на коле, іх наносілі пры дапамозе шналя, пальцаў, пасля паверхня фарбавалася або глянцавалася. Лініі сталі раўнейшымі, сімвалы больш абагульненымі. Стварэнне самой формы адбываецца ўверх па спіралі. Гэткім жа чынам посуд размалёўваюць. Простыя лініі-абводкі ўтвараюць кругі; хвалістыя лініі то крыху ўзнімаюцца, то падаюць ніжэй, нібы падкрэсліваюць плаўнасць, упэўненасць і ўзважанасць руxаў рук майстра, а пасля таксама замыкаюць круг. Таму ва ўсім аздабленні існуе завершанасць



**Спарышы.
Віцебская вобл.,
Глыбокае.**

і яснасць. Ёсць пачатак, працяг і канец, і зноў пачатак. Як наканавана самой прыродай: нараджацца, жыць і паміраць, пакідаючы развіццё першаасновы свайго творчага крэда нашчадкам, якія здольныя перадаць свой вопыт далей, каб не спыніўся рух па кругу, уверх па спіралі. Тут нельга быць залішне эмацыянальным. Ад майстра-выканаўцы найперш патрабуюцца цвёрдасць характару, грунтоўнасць ведаў і адшліфаванасць кожнага руху. Тут пануюць натуральнасць і здаровы сэнс. Імі пранізаны ўвесь творчы працэс народных майстроў-ганчароў — ад першапачатковай вытворчай кропкі (нарыхтоўкі прыроднай сыравіны) да завяршальнага этапу — аздаблення. Такім чынам, семантычнае значэнне аздаблення некалькі трансфармуецца пад уплывам часу, набывае разнастайныя формы. Але, незалежна ад вонкавых пераўтварэнняў, сама семантычная сутнасць не змяняецца.

Падпарадкаваныя сусветнаму колазвароту прыродныя цыклы арганізуюць чалавечае жыццё. Чалавек — частка прыроды, адсюль яго непарыўная сувязь з першаасновай. Як чалавек знаходзіцца ў залежнасці ад законаў космасу, так і яго свядомасць, лад жыцця і дзейнасць залежаць ад цыклічнасці прыродных з'яў. Архаічны чалавек спрабуе тлумачыць свет з дапамогай міфалагічных вобразаў, што ляжаць у аснове рытуальна-магічных абрадаў і звычаяў.

Форма мастацкіх твораў рабілася пластычнай рэалізацыяй мыслення майстра. Пад знакам хаваецца рэальны вобраз. Знак — адметная форма сувязі чалавека са знешнім светам. Спосабам знакавай сістэмы дасягаецца задача — «успрыманне — свядомасць»[1]. Адсюль вынікае як галоўная сутнасць арнаменту, так і яго асноўная функцыя — адлюстраванне рытуальнай існасці. Арнаментальныя сімвалы адыгрывалі ролю інфармацыйнай скарбніцы для рэалізацыі чалавечай свядомасці.

[1] Ю.Лекомце. О семиотическом аспекте изобразительного искусства: Труды по знаковым системам. Тарту, 1987.

Напаўняючы яе, старадаўні майстар закладаў магчымасць для расшыфроўкі яе мовы сёння.

Чалавечая свядомасць напаўнялася ведамі паступова, таму ў ёй ёсць шмат напластаванняў. Калі прааналізаваць семантыку аздаблення керамічных рэчаў, то можна заўважыць, як сімволіка развівалася ад больш простых геаметрычных выяваў да іх спалучэння ў складаныя кампазіцыі, ад прымітыўна-абстрактных малюнкаў да рэалістычна-раслiннага арнаменту. З ускладненнем сімвалаў і заменай геаметрычнага дэкору раслiннымі матывамі звужаецца іх змест. Выяўленчая дакладнасць выклікае простыя асацыяцыі — раслінныя выявы адразу параўноўваюцца з першавобразамі. Абстрактны геаметрызм пакідае больш прасторы для ўсведамлення і хутчэй уздзейнічае на чалавечую падсвядомасць і надсвядомасць. На ўзроўні асацыяцый можна весці пошукі сэнсу асобных элементаў у розных сферах філасофскіх паняццяў, аналізаваць іх з пункту гледжання эстэтычных і мастацкіх каштоўнасцяў. Такім чынам, разгадкі геаметрычнага кода нашых продкаў хаваюцца ў гістарычных і культурных глыбінях, кранаюць духоўныя, сацыяльныя і рэлігійныя каноны.

Самым простым відам аздаблення посуду з'яўляюцца абводкі, якія падзяляюцца на прамыя і хвалістыя. Прамыя і хвалістыя абводкі бываюць гарызантальныя і вертыкальныя. Паралельныя прамыя гарызантальныя абводкі падкрэсліваюць паралельнасць цыклаў чалавечага і прыроднага жыцця, абазначаюць часава-прасторавыя каардынаты. Кожная вертыкаль асацыюецца з Дрэвам жыцця як універсальным сімвалам для вызначэння кірункаў у часе і прасторы. Хвалістыя лініі, што імкнуцца то ўверх, то ўніз, зноў нагадваюць пра цыклічнасць прыроды і абмежаванага часам чалавечага жыцця. «Уверх» — згасанне, смерць, цемра, восень, зямля, матэрыя, часовасць. Паверхня посуду ўспрымаецца як досыць умоўная прастора, дзе майстар-гаспадар малюе свой светапогляд, свае кропкі адліку, зямлю і неба, агонь і ваду, кветкі і зоркі.

Улюбёнымі матывамі пры глянцаванні чорнаглянцаванага посуду становяцца абводкі, лініі, якія перакрыжоўваюцца для ўтварэння ромбаў ці квадратаў. Крыж нагадвае чатыры бакі свету, а таксама чатыры пары года. Крыж паўстае паміж жыццём і смерцю, паміж правым і левым, паміж небам і зямлёй, мужчынам і жанчынай, духам і плоццю. Быццам памятка для арыентацыі ў прасторы і часе, у адвечным і смяротным, ён надае вырабам змястоўнасць, глыбіню і грунтоўнасць. Ромб выкарыстоўваецца для перадачы моцы зямлі, матэрыі, пачатку чалавечага жыцця, яго аднаўлення. Ён успрымаецца як урадлівасць і працяг роду. Такім чынам, добры побыт і дастатак сімвалізуюцца ў ромбе.

Вельмі часта для аздаблення выкарыстоўваецца цэлы шэраг кропак. Размешчаныя ў гарызантальных, вертыкальных напрамках, яны могуць мець змест, падобны на змест простых абводак. Акрамя таго, кропкамі акрэсліваюцца геаметрычныя фігуры: трохкутнік, кола і г. д.

Розных відаў завіткі (паўсферныя, спіральныя) знайшлі шырокае распаўсюджанне значна пазней, у ангобным роспісе, і стварылі модульную аснову для раслінных арнаментаў. Гэта тлумачыцца тэхналагічнымі асаблівасцямі самога працэсу аздаблення. Гравіраванне або глянцаванне вырабаў фарміруюць дастаткова прамыя, жорсткія лініі, бо так прадыктавана вытворчымі ўмовамі. Ангобныя фарбы наносяцца мягкімі пэндзлікамі, шналямі ці спецыяльнымі прыладамі для такога роспісу, пры дапамозе якіх можна атрымліваць плаўныя лініі, аднак геаметрычнай адточанасці атрымаць нельга. Таму з узнікненнем ангобных фарбаў роспіс набывае акругласць ліній і імкнецца да раслінных матываў. З цягам часу дэкор ускладняецца: замест простых паўсферных ці спіральных завіткоў з'яўляюцца досыць вялікія арнаментальныя кампазіцыі.

Такім чынам, характар роспісу залежыць ад керамічнай формы і тэхналогіі яе стварэння. Віды ж дэкору звязаны з тэхнікай выканання. Спачатку наколванне. З цягам часу для хуткасці адбіткі пачалі рабіць грэбнікамі. Першаснову геаметрычнага дэкору, як мы ўжо адзначалі, складаюць пояс і квадрат. З цягам часу малюнкі спрашчаліся, іх наносілі палачкай ці пазногцямі толькі на верхнюю частку тулава вырабу, венчык ці шыйку.

Вынаходства ганчарнага кола змяніла спосабы аздаблення, падпарадкавала іх своеасаблівасцям фармоўкі. Пасля дэкаравання шналем ці пальцамі паверхню пакрывалі ангобнымі фарбамі або глянцавалі. На заключным этапе вырабы маглі глазураваць.

Пераважную частку глінянага посуду стварае посуд, аздоблены геаметрычным арнаментам, які выконваўся налепамі, штампамі, фарбамі, глянцаваннем ці гравіраваннем (Гарадная, Бабінавічы, Пружаны, Поразава, Дуброўна і інш.). Геаметрычны арнамент заўсёды з'яўляецца неад'емнай часткай формы глінянага посуду, якая таксама па сваёй прыродзе пабудавана на аснове геаметрычных целаў. Адзіную прыроду формы і дэкору народны геній заўсёды адчувае і выкарыстоўвае з вялікім густам і пачуццём. Калі вызначыць дзве галоўныя вартасці пры аздабленні посуду, то, па-першае, геаметрычны арнамент лаканічна падкрэслівае форму, выяўляе і ўзмацняе яе прапарцыянальны лад; па-другое, арнаментыка заўсёды падпарадкоўваецца мэтазгоднасці, але адначасова не траціць свайго эмацыянальнага ўздзеяння. У народным адзенні арнамент засяроджвае ўвагу на гарлавіне, плячах, рукавах. У посудзе — на венчыку, шыйцы, плечыках. Адной з найбольш упрыгожаных частак народнага строю з'яўляецца фартух. У посудзе — самая адкрытая для вока і найбольш выпуклая частка тулава. Можна заўважыць адзіны змест семантычнага аздаблення адзення і посуду. Менавіта дзякуючы поўным таемнага сэнсу ўзорам падтрымлівалася чалавечая сувязь з сусветам, космасам. Такім чынам, дэкаратыўнымі сродкамі падкрэсліваецца адухоўлены мастацкі вобраз посуду. Форму самога чарапка можна параўнаць з ачалавечанай знешнасцю, дзе схавана нікому не бачная душа майстра, яго лепшыя жаданні, пачуцці і ўяўленні аб прыгожым. Як і ўсё, створанае чалавекам-творцам, падобна да яго самога, так і ганчарны посуд з'яўляецца правобразам майстра. Зразумела, вельмі ўмоўным. Але ж кожны ганчар міжволі надае сваім вырабам нешта прыватнае, вельмі індывідуальнае і унікальнае. Чым большым талентам адораны майстар, тым больш выразная мастацкая мова яго ных твораў, якая вылучае іх сярод іншых вырабаў. Такая непаўторная,уласцівая асабіста яму стылістыка ствараецца не толькі з вытворчых і тэхналагічных сакрэтаў, але і з асаблівасцяў характару майстра.

Адметнай рысай керамічнага мастацтва, якая фарміруе адначасова як пачуццё дэкаратыўнай завершанасці, так і утылітарную дасканаласць, з'яўляецца лаканічнасць. Без стылізацыі, якая спрошчвае і абагульняе, падпарадкоўвае ўсе дробязі і кожную частку галоўнаму кампазіцыйнаму цэнтру, прыкладное мастацтва немагчымае. Беспамылковае пачуццё густу, якое ёсць у народных майстроў, робіць іх творы простымі, выразнымі і натуральна-зручнымі ў гаспадарцы. Лаканічнасць робіцца не толькі адметнай рысай формаўтварэння, але і дэкору вырабаў.

Каларыстычнае вырашэнне дэкору — немалаважны фактар мастацкага аблічча посуду. У працэсе аздаблення керамікі вялікае значэнне набываюць веданне тэхналагічных асаблівасцяў, вопыт і набытае майстэрства. Неразуменне хіміка-фізічных працэсаў, што адбываюцца пры абпальванні, няўдалая паліва псуюць нават самы дасканалы тэракотавы чарапок. І наадварот, па-майстэрску аздобленыя вырабы набываюць моцнае эмацыянальнае гучанне, завершанасць і дэкаратыўнасць. Узмацняецца іх семантычнае значэнне.

Чорнаму колеру адвеку надавалася магічнае значэнне. Чорнагланцаваны посуд — адзін з самых прыгожых і самых таемных. Бо што ёсць кераміка? Зямля ў агні. Каляровая палітра, што атрымліваецца ў выніку аднаўленчага абпальвання, набывае фарбы прыродных матэрыялаў: шэрапопельны, глыбокі чорны і г. д.

На чорнаглянцаваным посудзе часцей за ўсё ў якасці аздобы выкарыстоўваюцца лініі, якія пры скрыжаванні ўтвараюць сетку квадратаў, ромбаў або елачкі і спіралі. Вельмі часта керамічную паверхню ўпрыгожваюць гравіраваныя шналем роўныя і хвалістыя палоскі, якія сімвалізуюць дабрабыт, дастатак, шчасце. На вазонніках хвалістая лінія спалучаецца з умацаваннем шырокага краю (гэта дапамагае пры фармоўцы).

Калі ж гаварыць пра натуральны колер самой гліны, яго можна назваць земляным з вялікай колькасцю розных адценняў. Існуюць белыя, светла-крэмавыя, чырвоныя з вялікай тонавай палітрай, вішнёвыя, зеленаватыя і барвова-карычневыя гліны. Натуральныя па колеру, яны выдатна спалучаюцца з іншымі прыроднымі матэрыяламі, якія ствараюць сялянскае жытло (дрэва, шкло, бяроста, метал, салома, тканіна і г. д.). Роспіс ангобнымі фарбамі ёсць не што іншае, як







На стар. 49.

Гаршчок, аплецены дротам.

Талерка з ангобным роспісам.

Задымлены посуд з глянцаваннем.

роспіс падфарбаванымі глінамі. Вельмі цікавым з'яўляецца ангобны роспіс ганчароў вёскі Бабінавічы Лёзненскага раёна. Разам з бліскучай палівай ён надае посуду асаблівы святочны выгляд.

Значнае распаўсюджанне атрымала аздабленне глінянага посуду раслінным арнаментам (Дзісна, Ракаў, Івянец, Барысаў, Бабруйск і інш.). Амаль заўсёды гэта кветкі і лісточкі, выкананыя каляровымі глінамі і падфарбаванай палівай, што расцякаецца на паверхні і мае мяккія адцені. Малюнкі рабілі на збанах, місках, вазонах. Першавобразамі роспісаў з'яўляліся мясцовыя раслінныя матывы. Вырабы, як правіла, упрыгожвалі члены сям'і ганчара — жонка або дзеці.

Сустракаюцца ў Беларусі ганчарныя вырабы, шчодра аздобленыя рэльефам і роспісам. Часам гэта маламастацкія падробкі пад іншыя матэрыялы (парцэляну, фаянс, шкло, метал).

Даволі часта традыцыйнае глінянае начынне аплятаюць бяростай ці дротам. Аплецены бяростай гліняны посуд набывае дадатковую механічную і хімічную трываласць і прызначаецца для захавання мёду ці іншых каштоўных прадуктаў. Абвязаны дротам, нават пабіты посуд яшчэ доўга можна выкарыстоўвацца ў гаспадарцы. Ганчары ведаюць гэта і спецыяльна пад венцам ці каля дна робяць равочкі для замацавання дроту. Старанна аплеценыя дротам ці бяростай такія вырабы маюць непаўторны і індывідуальны выгляд, часта з'яўляюцца высокамастацкімі.

Семантычнае значэнне элементаў аздобы трансфармуецца на працягу стагоддзяў. Але сутнасць іх не змяняецца. Колеравае вырашэнне і аздабленне ганчарных вырабаў знаходзіцца ў непасрэднай еднасці з формай і спосабамі яе стварэння. Адзіная прырода формы і дэкору выяўляецца народнымі майстрамі двума спосабамі. Або арнамент падкрэслівае форму, узмацняючы яе прапарцыянальны строй. Або арнаментыка падпарадкоўваецца мэтазгоднасці посуду (эмацыянальнае ўздзеянне пры гэтым не змяняецца). Адзіная прырода формы і зместу ўвасабляецца ў арганічным спалучэнні утылітарнасці і дэкаратыўнасці посуду. Натуральная сувязь з прыродай, яе вобразамі і стыхіямі надае беларускай кераміцы непаўторную адметнасць.








Паліваны збан з прадрапваннем. Чэрвеньскі раён, в. Іванічы.

Тэракотавы посуд з ангобным дэкорам.

Паліваны збан. Ружаны.

Посуд, у якім паліваная паверхня спалучаецца з тэракотавай.

Посуд з ангобным роспісам. Бабруйск.

Збан. Бабінавічы.

Запозненая «першая ластаўка»

Юрый ВАСІЛЬЕЎ

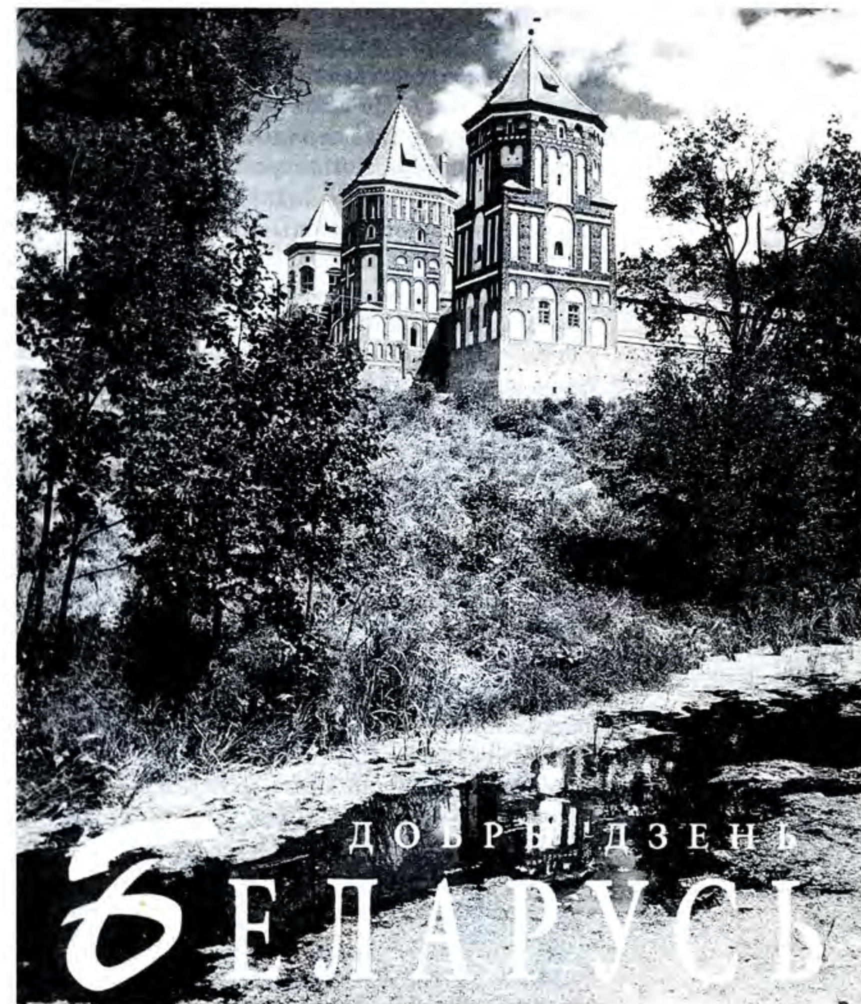
У свой час, цяпер далёкі, перада мной стаў выбар не толькі новай працы, але і таго месца, дзе яна мусіла праходзіць. Я абраў Беларусь. Было шмат прычын, сярод якіх не на апошнім месцы аказалася прырода краю, ягоная стрыманая прыгажосць і гасціннасць. Мне, чалавеку паўночнаму, было важна, каб у «маім» краі быў лес з востраканечнымі ялінамі, рос скрыпень, струменіліся па камені маляўнічыя рэчкі. З часам з'явіліся сябры, фотаклуб, наладзілася творчая дзейнасць — Беларусь незаўважна зрабілася другой радзімай.

А ўспомніў я пра свой выбар, перагортваючы фотаальбом Георгія Ліхтаровіча «Добры дзень, Беларусь». У ім беларускія краявіды — нібы ў запаволенай кіназдымцы: у бясконцым шэрагу паступова мікшыруюцца і змяняюць адзін аднаго...

Гэта выданне — новае, і не толькі паводле тэрмінаў выторчасці. Па-першае, гэты альбом аўтарскі. Гэта азначае, што ўсё ў альбоме — фотаздымкі, іх падбор, памер, вершы, подпісы — задумана і выканана адным чалавекам — Георгіем Ліхтаровічам.

Па-другое, гэта выданне прадстаўнічае, «штучнае». Ягоныя знешні выгляд, якасць каляровага друку і паперы робяць яго дарагім, прэстыжным і, з улікам аўтарства, — унікальным. Яго прыемна падарыць на ўсіх узроўнях: ад побытавага да дзяржаўнага. Яно дае ўяўленне пра нашую краіну, яе прыроду, пра развіццё друку і фатаграфіі і, у рэшце рэшт, — пра культуру народа.

Спробы выдання аўтарскіх альбомаў рабіліся і раней. Прыгадваюцца «Браслаўшчына» (1970) З.Пазьняка, «Бераг белых буслоў» (1979) В.Ждановіча, «Край блакітных азёр» (1983) М.Шарая. Але ўсе яны, і тое відаць нават па назвах, былі тэматычныя, і калі ў Ліхтаровіча кожная работа з'яўляецца самастойнай, выставачнай, дык у гэтых альбомах такіх работ было мала. А галоўнае — прайшло зашмат часу. Фатаграфія ідзе наперад сямімільнымі крокамі. Яна прызнана мастацтвам і заваёўвае прастору. Змяніліся і крытэрыі адбору, і эстэтыка фотаздымкаў, і друкарскае абсталяванне. (Хоць і ў гэтым, новым альбоме ўжо адчуваецца адставанне вытворчай базы ад сучасных патрабаванняў — нягледзячы на асучасненне друкарні, не ўсё адбіткі ўдалося падаць на належным узроўні.)



А цяпер пра галоўнае ў альбоме — пра фатаграфіі. Гэта альбом пра свята прыроды, пра ціхія вечаровыя роздумы, пра прыгажосць і спаконвечную веліч. Тут ёсць «абавязковыя» геаграфічныя мясціны і нацыянальныя ансамблі, без якіх Беларусь немагчыма ўявіць. Але разам з імі ёсць і здымкі «на памяць» (у гэтым вялізная сіла фатаграфіі) пра тыя куточкі зямлі, дзе было проста цёпла і ўтульна.

Аўтар не толькі адмаўляецца ад прысутнасці на здымках чалавека, але і тактоўна адводзіць камеру ад вынікаў яго, мякка кажучы, не заўсёды культурнай дзейнасці. Таму, нягледзячы на некаторую залішнюю прыбранасць і прадстаўнічы глянец, аўтару ўдалося захаваць у паказе цеплыню, сціпласць і натуральнасць беларускай зямлі. Гэта кранае больш за ўсё.

Георгій Ліхтаровіч даўно вядомы як майстар каляровай фатаграфіі, ягоныя работы ўваходзілі ў многія беларускія выданні, у тым ліку і ў «зборныя» фотаальбомы. Аднак гэтая работа робіць гонар аўтару і ставіць яго ў адзін шэраг з самымі вядомымі майстрамі.

Этнаграфія — дамінанта беларускай фатаграфіі. Пачынаючы з Яна Булгака (канец XIX стагоддзя) і па сённяшні дзень аўтары рупліва распрацоўваюць знойдзеную калісьці ўдзячную тэму. Не адыходзіць ад яе і наш аўтар. Адзін толькі пералік месцаў, дзе пабывала камера Г.Ліхтаровіча, захапляе. Тысячы світанняў і захадаў, сотні тысяч кіламетраў дарог і сцяжынак. Пры гэтым нават збольшага дасведчаны фатограф мусіць ведаць, што не кожны шчаўчок затвора — гэта здымак... А надвор'е, а яе вялікасць удача, а замёрзлы затвор, а мокрыя ногі... Па-за старонкамі альбома засталіся сотні фатаграфій, якія, можа, былі больш выразныя і прыгожыя, але не адпавядалі канцэпцыі аўтара.

...Усё ў мінулым. Альбом — на стале, і мы цяпер ведаем, што ў роднай бацькаўшчыны ёсць фотамастак, Майстар, здольны выканаць такога кшталту працу.

Тут варта зрабіць гістарычнае адступленне ад тэмы. Вельмі доўгі час выдавецтвы Беларусі працавалі з сацыялістычнымі дасягненнямі гаспадаркі, ператваралі нават мастацкую фатаграфію ў халодную прапаганду. Навукоўцы, кароўнікі, спартсмены, чыгункі — усё у адной кнізе. А ў гэты самы час нашыя суседзі ўжо выдавалі тое, што сёння ў нас атрымалася «першай ластаўкай». Назаву некалькі работ: Мікалай Рахманаў (альбом «Масква», 1984), Антанас Суткус (альбом «Нерынга», 1986), «Малдаўская мастацкая фатаграфія» (1985), Рымантас Дыхавічус («Кветкі сярод дрэваў», 1987)... Выданні і аўтары, у адзін шэраг з якімі варта паставіць Георгія Ліхтаровіча з ягоным альбомам «Добры дзень, Беларусь!». Да таго ж тэматыка многіх фотавыданняў часта вызначалася не патрабаваннямі нацыянальнай культуры, а кан'юнктурнымі меркаваннямі. У выніку літоўцы на Мінскім паліграфкамбінаце друкавалі фотаальманахі і манаграфіі сваіх фотамастакоў. У нас — або не ставала паперы, або ўсё вырашалі, ці будуць купляць такі альбом...

У рэшце рэшт — ніводны беларускі мастак не мае альбома сваёй творчасці. Ні Віталь Бараноўскі, Анатоль Дудкін, Міхаіл Жылінскі, Уладзімір Мяжэвіч, Павел Цішкоўскі, што ўжо пайшлі ад нас, ні актыўны Юрый Іваноў, ні папулярны Віктар Ганчарэнка, ні вельмі нацыянальны Яўген Казюля, ні майстар пейзажнай фатаграфіі Уладзімір Няхайчык, ні фатографы з адметным светаадчуваннем Віктар Бутра і Яўген Коктыш. Альбом-каталог выставы пра Чарнобыль Анатоля Клешчука надрукавалі немцы. Няма і фотаальбома, прысвечанага шасці мінскім выставам «Фотаграфіка», якія дадалі вядомасці беларускай мастацкай фатаграфіі. Спіс можна працягнуць, і я ўжо не кажу пра маладых аўтараў, якія таксама маюць права прад'явіць прэтэнзіі. Бо друкаванае выданне — не толькі памяць, не толькі ўзнагарода, але і аванс для далейшай творчай дзейнасці. Так што «запазычанасць» перад фатографамі вялікая, поле дзейнасці — неабдымнае.

Тут жа варта з сумам адзначыць і праблему захавання культурнай спадчыны. Сляды дзейнасці ў Беларусі Яна Булгака (ён памёр у 1950 годзе) цяпер можна адшукаць з вельмі вялікай цяжкасцю. І ёсць сур'ёзны непакой, што праз 10–15 гадоў так сама будзем шукаць інфармацыю пра М.Ананьіна і В.Бараноўскага, А.Дудкіна і М.Жылінскага...

Вось колькі думак, непакою і адначасова спадзяванняў выклікала адно ўдалае выданне. Вернемся да тэмы і канспектыўна падвядзём вынікі.

Выйшаў альбом, выкананы вельмі якасна, і ёсць аўтар, здольны да фатаграфічнай працы на самым сучасным узроўні.

Ёсць выдавецтва, якое ў вельмі неспрыяльных эканамічных умовах надрукавала такі альбом — і рызыка аказалася апраўданай. Дагэтуль пустая ніша пачала запаўняцца.

Ёсць вобраз, з якім Беларусь крочыць у трэцяе тысячагоддзе.

Асобна варта сказаць пра культавыя пабудовы, старажытныя замкі. Важна, што сродкамі мастацкай фатаграфіі зафіксаваны іх цяперашні стан. Хочацца спадзявацца, што горшыя часы для іх засталіся ў мінулым. Але нават у такім выглядзе — як жа яны ўпрыгожваюць нашую зямлю! Згадаем пра вялікую сілу фатаграфічнай памяці.

І пра вершы ў альбоме. Фатаграфія — мастацтва самадастатковае. У яе хапае і гістарычнай памяці, і рэалізму, і пластыкі, і лірыкі. У нашым выпадку лірыка выяўленчая і паэтычная шчасліва з'ядналіся:

Я блукаў і па свеце туляўся,
Вандраваў і глушыў сваю стому,
А сюды я заўсёды вяртаўся
Пакланіцца бацькоўскаму дому.

На прэзентацыі аўтар чытаў свае вершы з тоўстага рукапіснага сшытка, і было заўважна, што робіць ён гэта з задавальненнем. Можа, варта чакаць новага выдання — на гэты раз паэтычнага, ілюстраванага невялічкімі шчымлівымі аўтарскімі фотаздымкамі...

Пераклад з рускай мовы.

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ Асацыяцыя грамадскіх аб'яднанняў «Беларуская канфедэрацыя творчых саюзаў» правяла сваю справаздачна-выбарную канферэнцыю. Прэзідэнтам БКТС абраны Іван Вашкевіч, віцэ-прэзідэнтамі — Вольга Іпатава і Леанід Екель.

Фестывалі

✔ Завяршыўся X Міжнародны фестываль «Славянскі базар у Віцебску». Вось ягоныя пераможцы. Гран-пры і 10000 долараў ЗША уручаны расіянцы Тэоні Дольнікавай. Уладальнікам I прэміі (6000 долараў ЗША) стаў беларус Дзмітрый Качароўскі. Другую прэмію (4000 долараў ЗША) падзялілі югаслаў Зоран Шандораў і Каці Карнай (Германія). III прэмія (2000 долараў ЗША) у грузінкі Нато Метанідзе і прадстаўніка Босніі і Герцагавіны Барыса Рэжака. Журы ўзначальвала знакамітая Ала Пугачова. Два заахвочвальныя прызы (1000 долараў ЗША) былі ўручаны асабіста ад А.Пугачовай — Дзіларан Кубранавай (Таджыкістан) і Міхаю Трайстарыу (Румынія).

У дзіцячым конкурсе перамаглі: «Самая прыгожая праграма» — Нацыянальная школа мастацтваў з Сеула (Карэя) і народны ансамбль эстрадна-бальнага танца «Саната» з узбекскага горада Навai; «Самы звонкі голас фестывалю» — вакальны ансамбль «Бэры Бах» з Баку і ансамбль песні і танца «Русь» з расійскага Уладзіміра; «За любоў да музыкі» — вакальны ансамбль «Фэст» з Мінска і аркестр акардэаністаў «Одэрскія вясёлыя музыканты» з Германіі; «За вернасць нацыянальным традыцыям» — ансамбль народнага танца «Малдовіца» з Кішынёва і вакальна-харэаграфічны ансамбль «Малая зямля Жывецкая» з Польшчы; «За творчы пошук» — ансамбль класічнага танца «Піруэт» з Віцебска і вакальны ансамбль «Спадчына» з Літвы; «Самая вясёлая праграма» — народны ансамбль танца «Вясёлыя боцікі» з украінскага Херсона і вакальны ансамбль «Пумпурыкі» з Латвіі.

На конкурсе майстроў народных рамёстваў і промыслаў перамогу святкавалі: Таццяна Лашчыніна (ганчарства, Расія), Валерый Камарцаў (народная цацка, Украіна), Аляксандр Масло (разьба па дрэву, Беларусь), Надзея Вінакурава (разьба па дрэву, утылітарна-дэкаратыўны твор, Расія), Марына Гушчо (ткацтва, Беларусь), Алена Мацеша (ткацтва паясоў, Беларусь), Ігар Дарожка (кавальства, Беларусь), Тамара Самойленка (лозапляценне, Беларусь).

✔ Гран-пры IX Міжнароднага фестывалю духоўнай музыкі «Магутны Божа» ў Магілёве атрымаў хор Беларускай акадэміі музыкі. Лепшымі ў розных намінацыях прызнаны аматарскі хор з Торуні (Польшча), дзіцячы хор «Іскаркі» (Кіраўская вобл., Расія) і прыходскі хор «Абуджэнне» з Мінска.

✔ Штогод, пачынаючы з 1990 года, непадалёк ад Беластока (Польшча) праходзіць музычны фестываль «Басовішча», які ладзіць Беларускае аб'яднанне студэнтаў у Польшчы. Сёлета пераможцай стала маладая група з Мінска «Impett».

Конкурсы

✔ У Маскве прайшоў IX Міжнародны конкурс артыстаў балета, у назве якога з гэтага года з'явіліся словы «і харэографаў». Першую прэмію атрымала пастаноўка Раду Паклітару «Тры грузінскія песні». Сёлета выхаванец беларускай балетнай і харэаграфічнай школ атрымаў запрашэнне ўзначаліць балетную трупу Вялікага тэатра Малдовы.

✔ З 1962 года ў чэшскім горадзе Градзец-над-Маравіцы праходзіць штогод Міжнародны конкурс віялянчэлістаў імя Бетховена. Сёлета на ім была другі раз прадстаўлена Беларусь. І паспяхова! Трэція прэміі атрымалі навучэнка 10 класа Рэспубліканскага навучальнага комплексу «Гімназія-коледж пры Беларускай акадэміі музыкі» Аліса Маліноўская і студэнтка гэтай акадэміі Лізавета Шарахоўская.

Юбілеі

✔ 29 чэрвеня на сцэне Нацыянальнай оперы адбыўся 1100-ы спектакль «Лебядзінае возера» П.Чайкоўскага. А першы паказ прайшоў у новым будынку Тэатра оперы і балета ў 1939 годзе. Аднак адлік часу юбілейны спектакль вядзе з 1948 года, з першай пасляваеннай пастаноўкі.

Выстаўкі

✔ 14 ліпеня ў холе Міністэрства замежных спраў Беларусі была адкрыта выстаўка твораў народнага мастака СССР, народнага мастака Беларусі, акадэміка Расійскай акадэміі мастацтваў і акадэміка Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі Міхаіла Савіцкага.

✔ У Капыльскім краязнаўчым музеі ладзілася выстаўка сцэнічнага касцюма Айшы Аляксандровіч.

✔ У Лідскім гісторыка-мастацкім музеі прайшла выстаўка пад назваю «Сям'я», якая аб'яднала творы мужа і жонкі — Анатоля Скамарошчанкі і Ніны Чурабы — і іхных дзяцей — Уладзіміра і Марыяна.

✔ У мінскай галерэі «Мастацтва» экспанаваліся пейзажы Віктара Каралёва, якія, па словах крытыка, «дыхаюць неверагодна лёгка... колеры адпаведныя, ракурсы геніяльна простыя, і таму з ягоных карцін сыходзяць празрыстыя, цёплыя хвалі паветра».

✔ У Доме Рэйтэраў у Старой Рызе прайшла выстаўка работ сяброў Аб'яднання мастакоў-беларусаў Балтыі «Маю гонар», якая прысвячалася 800-годдзю Рыгі. Экспанаваліся творы дваццаці аднаго мастака з Латвіі, Літвы, Эстоніі, Расіі і Швецыі, сярод якіх А.Аблажэй, К.Балаховіч, І.Чарняковіч, М.Астравумава, С.Поклад і інш.

✔ У Трацьцякоўскай галерэі на Крымскім Вале ў Маскве ладзілася унікальная выстаўка «У коле Малевіча. Саратнікі, вучні, паслядоўнікі ў Расіі 1920–1950». Віцебскі перыяд Казіміра Малевіча прадстаўлялі творы Льва Юдзіна, Іллі Чашніка, Эль Лісіцкага, Мікалая Суэціна і інш.

✔ У ліпені ў Доме-музеі І.Рэпіна ў Здраўнёве была разгорнута экспазіцыя жывапісных твораў навучэнцаў Віцебскага мастацкага вучылішча, выпускнікі якога атрымліваюць кваліфікацыю «мастак, педагог».

✔ «Паула Модэрсан-Бекер і мастакі Варпсведэ» — такую назву мела выстаўка у Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі. Гэтай экспазіцыяй Інстытут міжнародных сувязей (Штутгарт, Германія) і Інсты-

тут Гётэ ў Мінску пазнаёмілі з арыгінальнымі графічнымі творамі вядомай нямецкай мастачкі П.Модэрсан-Бэкер (1878–1907) і мастакоў калоніі Варпсведэ.

✔ З 20 чэрвеня ў Музеі сучаснага беларускага мастацтва працавала выстаўка графічных твораў мастачкі з Бялыніч (Магілёўская вобласць) Ларысы Жукавовіч. На думку спецыялістаў, яна адна з нямногіх, хто шукае сябе ў рэалістычным напрамку.

✔ У чэрвені — ліпені ў Нацыянальным мастацкім музеі працавала выстаўка твораў Вадзіма Фралова (1926–2000), які належыць да ліку знакамітых маскоўскіх майстроў графічнага мастацтва другой паловы XX ст.

✔ 75-годдзе з дня нараджэння плакатыст Якун Хайрулін адзначыў персанальнай выстаўкай сваіх лепшых работ у Рэспубліканскай карціннай галерэі.

✔ «Прамежкавы стан» — такую назву мела экспазіцыя твораў мастакоў В.Герасімовіча, У. і А.Савічаў і Ю.Хілько ў сталічнай галерэі «Мастацтва».

✔ У філіяле карціннай галерэі Гомельскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў — выставачнай зале аўтарамонтнага завода — экспанаваліся творы мясцовых мастакоў Р.Ландарскага, А.Отчыка, С.Дзьяканава, У.Кароткага і інш. Выстаўка твораў з фондаў мясцовага краязнаўчага музея прысвячалася 60-годдзю пачатку Вялікай Айчыннай вайны.

✔ У Дзяржаўным музеі гісторыі Вялікай Айчыннай вайны прайшла серыя выставак, прысвечаных пачатку вайны 1941–1945 гг. Адна з іх — «Нашэсце». Аснову яе склалі жывапісныя палотны Я.Зайцава, Л.Шчамялёва, А.Бархаткова, А.Шыбнёва і інш.

✔ У Дзяржаўным музеі гісторыі тэатральнай і музычнай культуры з нагоды 75-годдзя з дня нараджэння народнага артыста СССР Мікалая Яроменкі-старэйшага была разгорнута выстаўка «Акцёр, грамадзянін, патрыёт».

✔ У чэрвені ў Нацыянальным Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку экспанавалася выстаўка твораў жывапісу Сяргея Каткова і ягонай дачкі Святланы, якая прысвячалася іхным юбілейным датам.

Ларыса ЛЫСЕНКА.

✔ «Шляхамі Максіма» — такую назву мела мастацкая выстаўка ў Літаратурным музеі Максіма Багдановіча. Экспаналіся творы В.Цвіркі, П.Масленікава, П.Аракчэева і інш.

✔ У Нацыянальнай бібліятэцы імя Марцінаса Мажвідаса (Вільнюс, Літва) была разгорнута экспазіцыя работ беларускага мастака Уладзіміра Кожуха. Гэта не адзіная магчымасць літоўцаў пазнаёміцца з сучасным мастацтвам краіны-суседкі. У галерэі «Лева-права» працавала выстаўка беларускай графікі, а ў зале Акадэміі мастацтваў Літвы — сумесная экспазіцыя маладых жывапісцаў дзвюх краін.

✔ 20-годдзю Полацкай карціннай галерэі прысвячалася выстаўка жывапісу беларускіх мастакоў у Нацыянальным Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку. Экспанаваліся творы са збору галерэі, якія знаёмілі з развіццём беларускага жывапісу з 1935 года да сённяшняга дня.

Ларыса ЛЫСЕНКА.

✔ Гомельскі абласны краязнаўчы музей і Нацыянальны мастацкі музей Беларусі правялі ў Гомелі выстаўку «Велик, кто честь в боях снискал...». Рылееўскі вершаваны радок стаў назвай экспазіцыі, якая прысвячалася ваеннай тэматыцы ў выяўленчым мастацтве. Былі паказаны партрэт афіцэра рускай арміі пэндзля Лявіцкага, марскі пейзаж Айвазоўскага, палатно Лучанікава «Вяртанне ратніка з апалчэння ў сваю сям'ю», бронзавыя скульптуры Піменава (фельдмаршал Паскевіч), Торвальдсена (маршал Панятоўскі) і інш. Экспанаваліся рэчы з калекцыі І.Паскевіча — шаблі, пісталеты, паходныя прылады.

Таццяна ЛІТВІНАВА.

✔ У Мінскай галерэі сучаснага мастацтва «P.S.» прайшла выстаўка камп'ютэрнай фатаграфіі Ігара Крашэўскага.

✔ 48 акварэльных і пастэльных пейзажаў паказаў у Светлагорскай карціннай галерэі гомельскі мастак Уладзімір Кароткі. Дзесяць работ перададзены ў дар галерэі.

✔ У шведскім горадзе Стрэнгнесе прайшла выстаўка твораў беларускіх мастакоў М.Аўчыннікава, В.Касцючэнкі, С.Пчалінцава, Л.Журавовіч, У.Лукашыка, В.Славука і А.Назаранкі. Гэта ўжо трэцяя экспазіцыя нашых творцаў у гэтым горадзе. Мяркуецца, што ў жніўні ў Мінску адбудзецца выстаўка работ мастакоў з Стрэнгнеса.

✔ У сталічнай Галерэі візуальных мастацтваў «NOVA» прайшла фотавыстаўка чатырох дзесяткаў адзіночных і групавых партрэтаў фотамастака Зоі Мігуновай. Назва экспазіцыі «Розныя — Аднолькавыя».

✔ 32 чорна-белыя і 65 каляровых фатаграфій склалі экспазіцыю фотавыстаўкі «Невер — зямля неверцаў». Яе аўтары — П'ер Прэмеры і ягоная дачка Манік Тур'е-Прэмеры з французскага Невера, якія з'яўляецца партнёрам Цэнтральнага раёна Мінска. Усе фотаздымкі — пра Невер і неверцаў з 1903 года па сённяшні дзень.

✔ Рэспубліканская карціная галерэя прапанавала тры прасторныя залы для экспазіцыі «У промнях узнёслых Мадон» Аляксея Кузьміча. Але і яны не змаглі ўмясціць нават палову мадон, напісаных мастаком.

✔ У Санкт-Пецярбургу прайшла Міжнародная выстаўка «Тыдзень высокіх тэхналогій». У конкурсе «Свет металу ў мастацтве», што праводзіўся ў рамках Тыдня, прэмію атрымала скульптурная кампазіцыя «Дама на лаўцы» мінчаніна Уладзіміра Жбанава ў намінацыі «авагарднае вырашэнне». Яна прызнана таксама самай эмацыянальна-эфектнай работай.

✔ Творы, выраблены са скуры, аўтарам якіх з'яўляецца Ірына Дзёміна, склалі экспазіцыю «Зямная душа» ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва.

✔ Свой стыль, свой почырк ёсць у работах прэзідэнта Міжнароднага грамадскага аб'яднання мастакоў і мастацтвазнаўцаў «Майстар» Сяргея Крыштаповіча. Гэта адзначалі ўсе, хто наведаў ягоную выстаўку ў Мінскай галерэі «Золата».

Пленэры

✔ Гомельскі гарвыканкам і абласная арганізацыя Саюза мастакоў правялі Рэспубліканскі пленэр скульптараў «Персанажы казак» з удзелам мастакоў з розных куткоў Беларусі. Лепшыя работы атрымаюць прапіску ў скверах Гомеля.

✔ З 24 ліпеня па 4 жніўня ў Оршы праходзіў VII Дзіцячы міжнародны пленэр, прысвечаны Уладзіміру Караткевічу. Удзельнічалі юныя мастакі з Германіі, Балгарыі, Літвы, Украіны, Арменіі, Расіі, Беларусі.

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Nina Fraltsova. **«Peculiarities of National Fishing With the TV Network»** (p. 2).

The author states that the broadcasting network makes it clear how equivalent to the real one is the picture of the world that is demanded by society at the present moment.

Tamara Harobchanka. **«Why Is Figaro Bored?»** (p. 4).

As formulated by Tirso de Molina, the famous Spanish playwright, «comedy gives pleasure by teaching, and in teaching it gives pleasant food to our taste». This statement can be immediately referred to *«Le Mariage de Figaro»*, a classical French comedy by P. Beaumarchais, which was staged at the Belarus State Youth Theatre.

Liudmila Hramyka. **«In the Blizzard of Creative Search»** (p. 8).

Another Republican Laboratory Session of Puppet Art has taken place. At the end of the theatrical season, within this session three puppet shows were presented and discussed: those by the Youth Theatre, Grodna Theatre and Minsk Theatre. The author of the publication is talking about these productions.

Tattsiana Arlova. **«At the Concert of the Director's Fantasy»** (p. 12).

The author introduces two theatrical directors — Henadz Mushpert and Yakaw Natanaw, who have been working in Grodna and Homel for a long time and are not particularly eager to work in Minsk, though they are able to seriously compete with the capital's masters.

Aksana Kowryk. **«The Gift of Love and Hope»** (p. 15).

«Pages of Zalawye's History», one of the most interesting outcomes of Tattsiana Haranskaya and Viktar Markavets working in tandem, was presented only once — and it was more than four years ago. Unfortunately, it remained inaccessible to the general public and the critics, for it was shown in the town to which it was intended — the small provincial Zaslawye.

Mikola Kupava. **«If Raising the Curtain of Time...»** (p. 19).

One cannot help feeling happy at children painting. Their paintings are like the elixir of joy and vitality. The author analyzes the unique show «The World As Seen By the Children of the 20th-Century Belarus».

Mikhas Tsybulski. **«Projection of Image and Sign»** (p. 24).

Among the visual arts, painting is inherently the most significatory. This is proved by the whole history of painting's development as well as by the analysis of any painting either depicting plots and figures or abstract.

Sviatlana Ulanowskaya. **«Not to Stop at What Has Been Achieved...»** (p. 26).

Crassus and Spartacus in *«Spartacus»*, Devil and Adam in *«Creation of the World»*,

Drosselmeyer and Nutcracker in the ballet of the same name, Kashchey and Tsarevich Ivan in *«The Firebird»*, Vladimir in the ballet *«Passions»* and many others — all these roles are performed by Ruslan Minin, soloist of the Belarusian Ballet.

«Viachaslaw Charnukha: 'The Conductor Must Emanate Fluids of Creativity'» (p. 29).

Over the recent years, the Belarusian Opera has been successfully touring abroad. It is there that the Theatre's most talented and promising musicians deservedly become well known and popular. One of them is Viachaslaw Charnukha — a conductor of the symphony orchestra, who leads most of the opera and ballet performances.

Katsiaryna Bandarenka. **«The Idea of Playing Is From Strictness To Freedom»** (p. 32).

Chamber instrumental music is part and parcel of every mature, developed national musical culture oriented towards the European prototype. What was it like in Belarus in the '70s–'90s?

Larysa Lysienka. **«Aliaksandr Kanavalaw's 'Philosophy of Life'»** (p. 36).

Aliaksandr Kanavalaw's solo exhibition «Facets of Reality» at the National Polatsk Museum Reserve of History and Culture displayed works of impressionistic nature. They depict the emotional impressions of the real world in the artist's mind.

Maryia Hramyka. **«The Young Artist 'At the Crossroads'...»** (p. 39).

In Apil, Vitsiebsk hosted the «Art Session-2001» contest of visual arts among the students of art of the Belarusian higher educational establishments.

Gerd Zerhusen. **«Photography and Market»** (p. 41).

Gerd Zerhusen, a collector from Germany, came to Moscow from Koln to engage in dealer and tutor work. As an independent observer, he offers his own formula of restoring the viability of photography.

Ala Liavonava. **«'Heroes of the Time' Live Outside Time»** (p. 44).

What do we know about Belarus' professional sculptors from the first half to the middle of the 19th century? The publication concerns this question.

Volha Uhrynovich. **«Nature Speaks in Colours»** (p. 47).

Under consideration is theory and practice of the semantics of colour of Belarusian national ceramics.

Yury Vasilyew. **«The Belated 'First Swallow'»** (p. 51).

Appraisal of Heorhi Likhtarovich's photo album «Good Morning, Belarus!»

* * *

The issue carries *«Artistic Life News»* of the past months, pages of the artistic calendar of Belarus for the month of September.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

Прэм'еры

✔ Адной з апошніх прэм'ер мінулага тэатральнага сезона ў Мінскім абласным драматычным тэатры стаў спектакль для дзяцей «Проста Мяфа» па п'есе А.Палешчанковай. Спектакль паставіла Т.Пацай, аформіла Т.Дзямідава, а музыку напісала мясцовы кампазітар А.Атрашкевіч. У спектаклі заняты акцёры А.Рахмангулава, А.Чэчанеў, А.Барткевіч і інш.

✔ Нацыянальны акадэмічны тэатр оперы Беларусі браў удзел у фестывалі ў Швейцарыі, дзе паказаў прэм'еру спектакля «Юбілей» па п'есе А.Чэхава на музыку мастацкага кіраўніка тэатра Сяргея Картэса.

Гастролі

✔ З 30 чэрвеня па 13 ліпеня на сцэне Купалаўскага тэатра прайшлі гастролі Тэатра драмы і камедыі з Цюмені (Расія). Госці паказалі «Вішнёвы сад» А.Чэхава, «Нахлебніка» І.Тургенева, «Эквус» П.Шэфера, «Мірандаліну» К.Гальдоні і інш. спектаклі.

Экран

✔ Пасольства Рэспублікі Карэя, федэрацыя «Кінаклуб», Міністэрства культуры Беларусі правялі ў сталічным кінатэатры «Перамога» ў чэрвені фестываль карэйскага кіно. Былі паказаны стужкі: «Вясна ў родным горадзе», «Сувязі», «Дзень, калі свіння ўпала ў калодзеж» і інш.

✔ «Смак часу. Гісторыя Францыі вачамі кіно». Так пасольства Францыі ў Беларусі і асацыяцыя «Кінаклуб» назвалі чарговую кінапраграму. Былі паказаны стужкі «Няхай пачнецца свята», «Фанфан-Цюльпан», «Армія ценяў», «Бамаршэ», «Насмешка», «Дантон».

Выданні

✔ Выдавецтва «Інтэрнэшнл Транс-Кэпітал» па заказу Беларускага саюза мастакоў выдала на беларускай і англійскай мовах альбом аб творчасці жывапісца Івана Рэя. Змешчаны 44 каляровыя рэпрадукцыі лепшых твораў мастака. Аўтар тэксту і укладальнік Г.Фатыхава.

Старонкі календара: верасень 2001

1

75 гадоў з дня нараджэння **Валерыя Ігнатавіча Глушакова**, беларускага спевака, народнага артыста Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Уладзіміравіча Сауліча**, беларускага драматурга.

6

80 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Іванавіча Бутакова**, педагога і тэатральнага крытыка, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

8

90 гадоў з дня нараджэння **Ганны Васільеўны Качатковай** (1911–1993), рускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі,

60 гадоў з дня нараджэння **Віктара Віктаравіча Нямцова**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога і манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, жывапісца.

10

80 гадоў з дня нараджэння **Марка Мікалаевіча Волахава**, беларускага тэатральнага мастака,

50 гадоў з дня нараджэння **Ірыны Мікалаеўны Данілавай**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

11

200 гадоў з дня нараджэння **Марыса Піёна** (1801–1869), танцоўшчыка, балетмайстра, тэатральнага дзеяча, стваральніка і кіраўніка Віцебскага балета Піёна (1845–1847),

90 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Іванавіча Білібіна** (1911–1993), беларускага дырыжора, дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага артыста Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Васіля Мітрафанавіча Ткачука**, беларускага графіка.

12

60 гадоў з дня нараджэння **Жанеты Валянцінаўны Бакалінскай**, беларускага майстра мастацкага ткацтва.

13

75 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Аляксандравіча Салаўёва**, беларускага мастака тэатра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

14

195 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Іосіфавіча Гузікава** (1806–1837), беларускага музыканта-ксілафаніста.

15

70 гадоў з дня нараджэння **Генрыха Станіслававіча Шумскага**, беларускага скульптара,

60 гадоў з дня нараджэння Марыі Ксавер'еўны Сасонкі, беларускага майстра народнага мастацкага ткацтва.

17

120 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Фёдаравіча Мацісона** (1881–1940), беларускага музыказнаўцы, хормайстра і кампазітара,

85 гадоў з дня нараджэння **Лізаветы Парфёнаўны Мацісавай** (1916–1990), беларускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.

18

50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Рыгоравіча Навахроста**, беларускага кампазітара.

20

95 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Фёдаравіча Быліча** (1906–1944), беларускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

21

80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Лявонцьевіча Бельскага** (1921–1988), беларускага графіка.

22

90 гадоў з дня нараджэння **Адэлі Лаўрэнцьеўны Анісовіч** (1911–1991), беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

26

80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Аляксеевіча Шарэнкі** (1921–1977), беларускага скульптара.

27

95 гадоў з дня нараджэння **Ірыны Фларыянаўны Ждановіч** (1906–1994), беларускай актрысы, педагога, народнай артысткі Беларусі.

30

105 гадоў з дня нараджэння **Аркадзя Антонавіча Астаповіча** (1896–1941), беларускага мастака,

50 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Пятроўны Дземянчук**, беларускага мастака-плакатыста.



Саліст Нацыянальнага акадэмічнага тэатра балета Беларусі заслужаны артыст рэспублікі Руслан Мінін у партыі Ланкедэма (балет «Карсар»).

Фота Васіля Майсяёнка.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 20.08.2001. Фармат 60х90 $^{1}/_{8}$. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 659. Зак. 2088.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

1174 руб.

Індэкс 74958

8'2001



МАСТАЦТВА

Пётра Сергіевіч. Веснавая казка. Алей, 1959.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2001. № 8. 1–56.